

La fabrique des classiques africains

Claire Ducournau

VISIT...

LANZAROTE
Caliente.COM

CLAIRE DUCOURNAU

La fabrique des classiques africains

Écrivains d'Afrique
subsaharienne francophone

CNRS EDITIONS

Comment une œuvre littéraire accède-t-elle au statut de classique ? Ce livre est issu d'Afrique subsaharienne francophone et interroge le monde selon les standards culturels internationaux. Cheikh Senghor et d'Ahmadou Kourouma se sont vus porter au pinacle en Europe, restent-ils peu connus en France ? Les textes d'Aminata Sow Fall et de Seydou Badiane, ne le sont pas en France ?

Ce livre propose une histoire sociale collective de la littérature africaine : deux protagonistes majeurs : des intermédiaires (traducteurs, éditeurs, agents littéraires), souvent français ou belges, et des écrivains subsaharienne francophone, dont les trajectoires sont étudiées dans un espace littéraire africain en relation avec le monde. Nourri de nombreux entretiens, fondé sur le dépouillement d'archives inédites et sur une étude statistique, cet ouvrage majeur décrit par quels mécanismes symboliques et matériels écrivains originaires d'Afrique subsaharienne francophone sont devenus, sous différentes formes, des classiques africains.



lorsque son auteur est plus déshéritée du monde que Léopold Sédar Senghor ou d'autres auteurs, d'origine, quand les classiques au Sénégal et au

depuis 1960. Il distingue les auteurs de festival, les auteurs socialisés en Afrique, les auteurs par rapport aux

Ancienne élève de l'École Normale Supérieure de Lyon, agrégée de lettres modernes, Claire Ducournau est docteure de l'École des hautes études en sciences sociales. Maîtresse de conférences dans le département de lettres modernes de l'université Paul-Valéry à Montpellier, elle mène ses recherches sur les productions littéraires africaines et leurs réceptions au XX^e et au XXI^e siècles.

Claire Ducournau

La fabrique des classiques africains

Écrivains d'Afrique subsaharienne
francophone (1960-2012)

CNRS ÉDITIONS

15, rue Malebranche – 75005 Paris

Titres déjà publiés :

- Gisèle Sapiro (dir.), *Translatio. Le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation*, 2008.
- Ioana Popa, *Traduire sous contraintes. Littérature et communisme (1947-1989)*, 2010.
- Bertrand Réau, *Les Français et les vacances. Sociologie des pratiques et des offres*, 2011.
- Arnault Skornicki, *L'Économiste, la cour et la patrie*, 2011.
- Odile Henry, *Les Guérisseurs de l'économie. Sociogenèse du métier de consultant (1900-1944)*, 2012.
- Vanessa Codaccioni, *Punir les opposants. PCF et procès politiques (1947-1962)*, 2013.
- Alain Queminn, *Les Stars de l'art contemporain. Notoriété et consécration dans les arts visuels*, 2013.
- Hélène Charron, *Les Formes de l'illégitimité intellectuelle. Les femmes dans les sciences sociales françaises (1890-1940)*, 2013.
- Anna Boschetti, *Isms. Du réalisme au postmodernisme*, 2014.
- Yves Gingras, *Controverses. Accords et désaccords en sciences humaines et sociales*, 2014.
- Éric Brun, *Les Situationnistes. Une avant-garde sociale*, 2014.
- Johanna Siméant (dir.), *Guide de l'enquête globale en sciences sociales*, 2015.
- Pascal Durand et Sarah Sindaco (dir.), *Le Discours « néo-réactionnaire »*, 2015.
- Séverine Sofio, *Artistes femmes. La parenthèse enchantée, XVIII^e-XIX^e siècles*, 2016.

Sommaire

Introduction

Le sacre de l'écrivain africain de langue française ?
Situer des livres et des auteurs dans un espace littéraire africain
Une enquête statistique, ethnographique et documentaire
De la controverse publique à ses coulisses : les intermédiaires culturels et les écrivains

Prologue. Littérature francophone contre littérature-monde en français

Chronique d'un moment polémique

Enjeux et formes de la revendication

Le camp des partisans

Les arguments des détracteurs

Du monde à la France, ou les territoires de la controverse

Qu'est-ce qui a rassemblé les signataires ?

D'un éditeur l'autre : Gallimard, le lieu du manifeste

D'une collection l'autre : « Continents noirs », une cible du manifeste

Un manifeste hors collection

La genèse et la réception « africaines » du manifeste

Bamako, l'origine du manifeste

Un manifeste déclencheur de manifestes, publics ou privés

Une ligne éditoriale redéfinie

Première partie – Légitimer les auteurs issus d'Afrique

Chapitre premier. Deux vagues transnationales de reconnaissance des auteurs africains depuis 1960

La croissance du nombre de titres de littérature africaine

Une édition sous contrôle dans les pays d'Afrique

Des évolutions éditoriales disparates et des marchés du livre captifs

Le cas du Mali : édition, librairie et statut de l'écrivain

Une première vague de légitimation en France

Deux décennies creuses dans l'édition française

Le « premier Noir en habit vert » : Senghor à l'Académie française

Créations de maisons d'édition et de collections spécialisées

L'esthétisation et la banalisation de la littérature africaine

Brouillage de la frontière entre éditions généraliste et spécialisée

Une normalisation littéraire et ses limites

Des opportunités multiples mais un enjeu majeur : trouver son éditeur

Chapitre 2. Un découvreur de talents néocolonial ?#Le Grand Prix littéraire de l'Afrique noire à l'œuvre

Une association née dans le creuset de la littérature coloniale

« Un africaniste marquant » : Robert Cornevin

Le « Goncourt noir », un prix précurseur

Caractéristiques du Grand Prix littéraire de l'Afrique noire

Un rôle dans la formation du canon africain ?

Au sein de l'ADELFI, une expansion puis un déclin

Multiplication des prix littéraires spécifiques depuis les années 1990

Chapitre 3. « Et l'Afrique ?... » Les écrivains d'origine africaine dans deux revues littéraires françaises

Une répartition des tâches entre Le Magazine littéraire et La Quinzaine littéraire

Contexte de création et lignes éditoriales

La composition du public

Les responsables au long cours

L'économie interne des deux revues

La faible représentation quantitative des écrivains d'origine africaine

Approche synchronique et comparative

Une visibilité accrue

Les discours tenus sur la littérature africaine

Récurrence des auteurs et des pays mis en avant

Des critiques mitigées dans les deux revues

Une logique d'assignation identitaire dans *Le Magazine littéraire*

Une présentation plus individualisée dans *La Quinzaine littéraire*

Deuxième partie – Accéder à la consécration littéraire

Chapitre 4. Portrait de groupe

Identifier des auteurs reconnus situés dans un espace littéraire africain

Morphologie sociale, géographique et générationnelle des populations

Composition démographique des deux groupes

Rattachement officiel des auteurs à un pays d'Afrique

La succession des générations littéraires

D'un lieu à l'autre : localisations et déplacements géographiques

Le lieu principal de résidence

Le poids des études supérieures dans les migrations depuis l'Afrique vers d'autres continents

Une élite sociale et culturelle

Des positions sociales favorisées

Des titres de grandeur scolaires et universitaires

Des boursiers *et* des héritiers

De l'intégration à la marginalisation

Chapitre 5. De la vocation contrariée au statut de classique africain

Entrer dans un canon de classiques africains

L'effet Matthieu ou le cercle vertueux de la classicisation

Le poids de l'édition : collections de poche et éditeurs hors d'Afrique

Les pôles géographiques et linguistiques de la consécration, de l'université française aux traductions

Une représentation de l'espace littéraire africain

La sélection des variables actives et des variables supplémentaires

Quatre pôles générationnels

Les aléas de la consécration, une affaire de génération

Rapport à l'Afrique et rythme des vocations contrariées

Un canon récent sous influence médiatique

Les ambivalences de la féminisation des auteur-e-s

Comment étudier les écrivaines originaires d'Afrique ?

Des consécration sous conditions

Conclusion

Annexes

Annexe 1. Présentation de l'enquête

Un terrain ethnographique multisite

Sources consultées (sélection)

Archives conservées dans des institutions publiques

Archives éditoriales et dossiers de presse

Archives privées

Périodiques consultés

Constitution des populations objet de l'enquête statistique

Auteurs répertoriés dans des travaux de référence

Lauréats de huit prix littéraires depuis leur création

Autres marques de visibilité

Deux listes pondérées : les thèses et les traductions

Annexe 2. Listes des écrivains retenus dans l'enquête statistique

Signataires du manifeste « Pour une littérature-monde en français »

Les deux populations d'auteurs

Remerciements

Index des noms

Liste des principales abréviations

Table des tableaux

Table des graphiques

« Ces dernières années, l'éditeur a peut-être eu trop tendance à influencer sur l'esprit même de la littérature, sur son contenu. Il commence à avoir un pouvoir qui, à mon avis, ne lui revient pas. Son véritable rôle, c'est d'éditer et d'assurer la promotion du livre ; c'est tout. Ce n'est pas de jouer au maître d'ordre qui indiquerait que tel courant littéraire... En fait, par un jeu de sélection, l'éditeur a de plus en plus tendance à fabriquer la littérature au lieu de fabriquer des livres. »

Tierno Monénembo
face à Françoise Cévaër⁽¹⁾

Introduction

À Lyon, en 1974, Thierno Saïdou Diallo se met à écrire. Jeune Guinéen exilé en France après avoir fui la dictature de Sékou Touré au Sénégal puis en Côte d'Ivoire, il est animé par la volonté de témoigner de la situation sociale et politique de son pays d'origine. Il cherche aussi à faire face aux insomnies dont il est victime, après avoir été contraint à travailler de nuit comme balayeur ou comme vigile pour financer ses études de doctorat en biochimie^[2].

Ayant achevé un manuscrit intitulé *Les Crapauds*, le jeune homme l'adresse aux éditions du Seuil. Ce texte retient l'attention des lecteurs de la maison, et s'y voit publié en 1979 dans la collection de littérature de langue française, moyennant quelques ajustements. Le titre devient ainsi *Les Crapauds-brousse*, par un arbitrage éditorial final n'ayant reçu l'accord de Diallo qu'après le lancement de la publication, parce que le comité de lecture estimait que le premier choix ne sonnait pas suffisamment *africain*, et qu'il n'avait pas souscrit aux propositions ultérieures de l'auteur.

En 1981, le premier roman de Tierno Monénembo (pseudonyme que Diallo s'est choisi) s'est vendu à 5000 exemplaires, malgré la censure dont il a fait les frais en Guinée jusqu'à la mort de Sékou Touré en 1984. Le titre est alors inscrit au programme des enseignements à l'Université d'Abidjan en Côte d'Ivoire. Apprenant la nouvelle, Jean-Marie Borzeix, directeur littéraire du Seuil, écrit au jeune écrivain dont il apprécie le talent, et avec lequel il entretient une correspondance suivie : « Je me réjouis de cette nouvelle qui confirme ce que l'on pressentait : votre roman va devenir un “classique” de la littérature africaine^[3]. »

Ces échanges entre un éditeur français et un apprenti-écrivain sont instructifs à plusieurs égards. D'une part, on y voit à l'œuvre des négociations

rapidement tissées de confiance, qui impliquent un soutien multiforme, tant psychologique que matériel pour le jeune auteur, lequel fait dans le même temps l'apprentissage des règles du métier – le travail sur un manuscrit, le choix d'un titre, d'une couverture, etc., jusqu'à l'impression finale. Cette relation donne à voir une forme de parrainage qui se teinte d'une spécificité du fait de l'origine *africaine* du primo-romancier. D'autre part, on y voit la construction, au sein d'une maison d'édition, d'un horizon d'attente symbolique aussi bien qu'économique prenant en compte ce lieu géographique.

La catégorie de « "classique" de la littérature africaine » avancée par Jean-Marie Borzeix dans ce courrier apparaît en ce sens comme une formule éditoriale indigène qui répond à l'existence de marchés pour le livre étudié à l'université (et, par extension, à l'école) dans les États d'Afrique subsaharienne francophone ayant acquis leur indépendance. Ce débouché inclut la possibilité de nombreuses rééditions, selon la logique du *long-seller*, permettant d'atteindre sur le long terme des chiffres comparables aux ventes de certains *best-sellers*, plus massives mais plus rapidement périmées.

Dans le cas des *Crapauds-brousse*, le pari sera gagné. Tierno Monénembo estime ainsi une dizaine d'années plus tard les ventes de l'ouvrage à « 15 000 ou 20 000 exemplaires, ceci à raison de 700 exemplaires par an environ depuis 1979, ce qui, pour un premier roman, africain de surcroît, n'est pas si mal^[4] ! » Ayant en quelque sorte fait sienne l'appréciation de son éditeur, l'auteur se félicite de ce résultat, atypique par rapport au marché du livre français, où les œuvres littéraires n'accèdent traditionnellement aux rééditions régulières que promet une réception critique favorable qu'après un délai beaucoup plus long^[5].

Classification éditoriale géographiquement située, l'expression de classique littéraire africain, qui s'applique, comme dans ce cas, à une œuvre, mais aussi à des auteurs, fait pendant à d'autres usages de la notion de classique en littérature. Cette dernière, qui a participé à la construction des identités culturelles nationales dans les pays d'Europe^[6], peut, selon Alain Viala, être définie de trois manières. Les œuvres de l'auteur classique, écrivain de premier ordre, sont, à partir du XVI^e siècle, lues et commentées dans les classes : les œuvres du canon, alors celles de l'Antiquité grecque et latine, érigées en modèles, méritent en effet d'être diffusées et enseignées parce qu'elles sont exemplaires. Au tournant du XVIII^e siècle et du XIX^e siècle, la notion sert, dans un usage plus spécifique, à désigner en France les auteurs du siècle de Louis XIV, et à les opposer aux Romantiques. Enfin, au XIX^e siècle, le classique prend un troisième sens, et désigne un auteur éternel et universel : la haute qualité de ses créations, qui appartiennent souvent au passé, les rend dignes d'être traduites et de franchir les frontières nationales^[7].

Ni nationale, ni universelle, la notion de « classique africain » est continentale. Elle est martelée avec une certaine insistance dans l'édition et le discours critique à propos des écrivains originaires d'Afrique subsaharienne

francophone depuis 1960, qui font l'objet de ce livre. Ce découpage les distingue vis-à-vis des auteurs issus d'autres parties du monde. Lorsque Jean-Marie Borzeix utilise cette catégorie au début des années 1980, elle a déjà une généalogie. Celle-ci a d'abord servi à désigner des collections publiées en France et destinées aux érudits africanistes, aux spécialistes de littérature, ou aux publics scolaires et universitaires. Une collection bilingue créée en France par Julliard en 1964, quatre ans après les indépendances, fait ainsi figurer le texte en français face à sa version originale en langue africaine. Sous le nom de « classiques africains », elle présente les premiers textes ayant reçu ce label comme issus d'un fonds traditionnel. D'autres usages éditoriaux en ont été faits, à destination pédagogique : par exemple Fernand Nathan, en 1963, ou les éditions Saint-Paul en 1978, avec deux collections consacrées cette fois à des œuvres précises écrites par des auteurs individualisés^[8].

Le sacre de l'écrivain africain de langue française ?

Le mouvement de valorisation des écrivains issus de périphéries culturelles n'a fait que prendre de l'ampleur au niveau mondial depuis les années 1980, dans un univers littéraire et éditorial de plus en plus hiérarchisé^[9]. Parallèlement, la catégorie de classique africain s'est déplacée de l'édition aux institutions littéraires spécialisées en littérature africaine de langue française, pour désigner de plus en plus explicitement, à partir du milieu des années 1990, des auteurs individuels. Alors qu'avant cette période, le discours critique insistait sur les ruptures et les discontinuités dans la production littéraire africaine, empêchant les auteurs de « faire date »^[10], cette catégorie se voit alors de plus en plus souvent et rapidement appliquée aux écrivains issus d'Afrique. Ces démarches savantes visent à promouvoir et, parfois, à renouveler un canon d'auteurs francophones, pour contrer, notamment, leur insuffisante reconnaissance dans l'université française^[11]. Outre des écrivains ayant publié dès la première moitié du xx^e siècle, comme Léopold Sédar Senghor ou Mongo Beti, mis au programme scolaire dans les pays d'Afrique dès les indépendances^[12], le label a aussi servi à caractériser, peu de temps après leurs débuts, de nouveaux entrants en littérature célébrés par les médias français, comme Calixthe Beyala ou Fatou Diome^[13]. À un corpus d'auteurs africains dont les textes sont présents dans les cursus scolaires de différents pays du monde s'est ainsi ajouté un petit nombre d'écrivains contemporains ayant acquis une visibilité assez inédite sur la scène internationale.

Aux prix Renaudot et Goncourt des Lycéens, décernés en rafale à Ahmadou Kourouma (1999 et 2000), Alain Mabanckou (2006), Tierno Monémbo (2008), Léonora Miano (2006), et Scholastique Mukasonga (2012), aux succès de librairie emportés par *Allah n'est pas obligé...* de Kourouma (2000) ou par *Le Ventre de l'Atlantique* de Fatou Diome (2003), se sont en effet adjointes plusieurs récompenses et initiatives de promotion culturelle spécifiquement destinées à ces auteurs : collections proposées par de grands éditeurs français, festivals, prix littéraires spécifiques ou manifestations

institutionnelles de consécration. Certes, aucun d'entre eux n'a accédé au prix Goncourt ni au prix Nobel de littérature (contrairement à leurs homologues de langue anglaise). Mais le premier auteur à s'être vu attribuer la chaire annuelle de création artistique du Collège de France en 2015-2016, dix ans après sa mise en place, est Alain Mabankou, originaire du Congo. L'honneur dont il a ainsi fait l'objet n'a pas manqué de susciter un surinvestissement médiatique en France. Mais sur le long terme, de tels phénomènes de célébration ont aussi produit, en sourdine, des points de vue critiques, dénonçant les effets de l'implantation hors d'Afrique des instances de consécration de ces écrivains issus d'Afrique^[14].

Deux grandes tendances discursives à propos de la littérature africaine francophone, contradictoires mais en partie solidaires, ont de la sorte prévalu, sous différentes formes, allant d'affirmations explicites à des présupposés diffus. Le premier type de rhétorique consiste à présenter cette production littéraire comme un ensemble autonome ayant émergé sous sa forme écrite en langue française dans la première moitié du xx^e siècle. Il répond au modèle de l'histoire littéraire ou de l'anthologie traditionnelle. Ces travaux insistent, dès la fin des années 1960, sur la naissance d'une littérature progressant de manière linéaire vers une reconnaissance croissante à travers des thématiques en renouvellement : engagement contre la colonisation, critique des indépendances, migration, prise de parole des écrivaines, etc. Un tel récit assimile la littérature africaine à un organisme en développement, aligné sur une modernité occidentale et reposant sur l'usage de la langue française, présenté comme évident. Son évolution est scandée par des dates choisies comme significatives, en lien avec la géopolitique mondiale (et la construction de nouvelles nations africaines), sans pesanteur sociale. Le second discours insiste au contraire, selon une ligne critique qui se développe parallèlement, sur les biais européocentrés ayant influencé cette production littéraire. Il dénonce la domination des institutions et des agents non africains qui sélectionnent, publient et assurent la promotion des écrivains issus d'Afrique. Des critiques (comme Ambroise Kom) et des écrivains (à l'instar de Mongo Beti) ont véhiculé cette représentation d'auteurs manipulés, voire victimes des institutions même qui les promeuvent (ou ne les promeuvent pas). Proposant un modèle théorique pour penser les rapports de force à l'œuvre dans la *République mondiale des lettres*, Pascale Casanova relève que ces promotions répondent à des critères hétéronomes, qu'ils soient commerciaux, néocoloniaux, ou nationaux^[15]. Les écrivains ne sont plus alors que des marionnettes dont les productions et les manifestations se conforment, par un mécanisme conjoint de « célébration » et d'« annexion » (ou « universalisation par déni de différence »^[16]) à des attentes préétablies concernant l'Afrique, volontiers exotisée et érotisée par exemple.

Ces deux versions postulent en miroir deux rôles antithétiques pour l'éditeur, et plus largement pour les intermédiaires culturels^[17], critiques, universitaires, organisateurs de festivals ou jurys de prix littéraire, qui

concourent à faire émerger des « classiques africains »^[18]. Dans la première version, ils sont relativement inexistants. Rendus superflus, ils se contentent d'avaliser une valeur littéraire déjà présente en amont, en se parant toutefois des atours valorisants du découvreur bienveillant. La seconde version esquisse un portrait contraire, et cette fois négatif. Les intermédiaires culturels seraient tout-puissants pour contrôler la publication de textes correspondant aux attentes et aux stéréotypes entretenus en France à propos de l'Afrique, pour fabriquer de toutes pièces des écrivains-alibis. Ils viendraient parasiter la communication entre l'auteur et son public « de cœur », en interférant dans ses choix créateurs par l'imposition des valeurs culturelles de son public « de raison »^[19], extérieures à son univers d'origine.

Produite en bonne part en France, la notion de « classique africain » cristallise la tension entre ces deux versions, enchantée ou dénonciatrice, d'un phénomène de patrimonialisation littéraire transnationale. Elle actualise ainsi le contraste entre deux zones géographiques dont les relations ont été façonnées par l'expérience du colonialisme. La grande variété linguistique qui prévaut dans les pays d'Afrique subsaharienne francophone, où le français, même langue officielle et utilisé à ce titre dans l'enseignement, l'administration et les médias, n'est parlé que par une minorité de la population, les forts taux d'analphabétisme, la faiblesse des politiques culturelles, la censure politique occasionnelle et le statut instable des structures éditoriales constituent autant d'obstacles à la fois techniques, sociaux et culturels pour l'accès à la publication et à la reconnaissance du point de vue d'un individu qui aspire à devenir écrivain. Ces conditions structurelles sont *a priori* peu favorables à la lecture et à l'écriture en langue française dans l'une des zones les plus déshéritées du monde selon les standards culturels et économiques internationaux : les livres y sont ainsi massivement importés, alors que leurs exportations depuis le continent africain sont rares^[20]. Comment identifier les ressources et les contraintes qui s'offrent aux prétendants littéraires nés et ayant grandi en Afrique subsaharienne francophone ? Comment expliquer la visibilité acquise par quelques auteurs souvent publiés en France ? À quelle définition de la littérature africaine répond cette réussite littéraire apparente ?

La présente enquête, qui s'appuie amplement sur une thèse de doctorat^[21], vise à porter au jour, dans une perspective d'histoire sociale, les mécanismes permettant à ces auteurs d'écrire, de publier, et de se voir reconnus sur différentes scènes littéraires. Elle cherche à mettre à l'épreuve d'un matériau disparate les discours disséminés et les présupposés parfois insaisissables entretenus sur ces auteurs, en alternant entre des études de cas situées et l'analyse plus générale des conditions structurelles de leur production, de leur édition et de leur réception. Pour retracer les variations d'un tel espace des possibles littéraires sur le long terme, ce livre se rattache à une approche sociologique de la littérature qui envisage le monde des lettres comme un univers relationnel gouverné par des règles, des hiérarchies et des valeurs qui

lui sont propres, irréductibles aux déterminations sociales externes qui pèsent cependant (ici, lourdement) sur elles. Dans la lignée du programme de recherche proposé par Pierre Bourdieu, son objet consiste à reconstituer la logique du travail d'écriture sous contrainte structurale, sans dissocier production et réception, analyses internes et externes des œuvres^[22].

Une grande variété de travaux sur les productions culturelles, les champs littéraires, les professions intellectuelles ou l'édition a permis le cumul d'acquis empiriques et théoriques concernant les formes de consécration, les institutions littéraires, la réception des œuvres, les pratiques culturelles, le recrutement social des écrivains et le rôle des intermédiaires culturels^[23]. Les asymétries à l'œuvre dans le monde des lettres de langue française ont ainsi été abordées à travers l'étude d'écrivains socialement dominés par les normes parisiennes, qu'ils soient issus de pays francophones comme la Suisse et la Belgique, provinciaux, colonisés, ou de sexe féminin^[24]. Depuis le milieu des années 1990, les terrains d'étude transnationaux sur la circulation des biens symboliques et de leurs producteurs se sont aussi multipliés : intellectuels ou écrivains en exil, transferts culturels, marchés éditoriaux ou circulation mondiale des traductions^[25]. L'internationalisation et la mobilité géographique sont justement des propriétés acquises de longue date par les intellectuels africains, comme l'ont montré différents travaux sociohistoriques sur l'élite sociale scolarisée sous la colonisation française^[26], les intellectuels africains exilés en France, la fabrication des élites sénégalaises à l'étranger, les mouvements sociaux ou le syndicalisme^[27].

La notion de classique littéraire africain est emblématique de ces mouvements spatiaux et sociaux qui façonnent, à réception des œuvres et des auteurs, un capital symbolique susceptible de varier dans le temps et dans l'espace^[28]. Cet ouvrage l'envisage donc de manière dynamique, en explorant comment se fabriquent ces classiques, à partir de différentes échelles géographiques et sociales. Il se propose de restituer certaines des pratiques et des représentations des deux protagonistes majeurs qui interviennent dans ce processus : des intermédiaires culturels d'une part, des écrivains d'autre part.

Situer des livres et des auteurs dans un espace littéraire africain

Les jeux d'échelle doivent d'abord reposer ici sur une géographie, conformément au sens premier du terme « Afrique », désignant l'un des six continents, délimité par un périmètre précis. Des chercheurs ont cependant montré qu'au-delà de cette signification, le terme véhicule une foule de présupposés normatifs. Il s'accompagne ainsi d'un répertoire de connotations et de projections fantasmatiques, en partie issu de la mise en place d'une « bibliothèque coloniale » irriguée par l'africanisme européen, à tel point que « l'Europe » constitue une partie même de l'« Afrique »^[29]. De telles directions appliquées à la littérature africaine contemporaine aboutissent à en situer les productions sur un *continuum* entre deux pôles qui autorisent toutes sortes de figures intermédiaires. Le premier pôle peut souscrire à une

définition provocatrice de cette littérature, proposée par Graham Huggan : un « produit d'exportation, visant un public largement étranger »^[30]. Un second pôle, sur l'existence duquel insistent par exemple Valentin-Yves Mudimbe et Anthony Appiah, se compose au contraire d'une quantité de productions populaires, parfois anonymes, orales, ou dans les langues africaines, plus anciennement établies mais relativement absentes du marché littéraire international, et plus difficiles à saisir à travers une enquête statistique par exemple^[31].

Au premier pôle, le marquage « africain » assigné aux auteurs originaires d'Afrique subsaharienne correspond à une catégorie littéraire régulièrement mobilisée depuis les années 1980 dans l'édition, les salons du livre, l'école ou l'université. Cette référence désigne un lieu en partie imaginaire susceptible de constituer une niche de marché. Les écrivains rejettent ou s'approprient cette étiquette, dans des logiques ambivalentes d'acceptation ou de subversion. L'existence et la circulation d'un répertoire d'œuvres reçues et lues comme africaines sur plusieurs continents, ainsi que l'effectivité, dans les discours des écrivains et dans leurs sociabilités, d'une échelle de référence africaine, rendent pertinent le recours à cette catégorie transnationale. Celle-ci permet aussi de prêter attention aux autres échelles spatiales d'existence de cette production littéraire, en mettant la notion de « territoires » au premier plan, en ce qu'ils « déterminent », comme le relève Gisèle Sapiro, des « modes de circulation : aires linguistiques, territoires géographiques de distribution, frontières nationales qui circonscrivent des espaces juridiques et des politiques publiques, territoires imaginaires qui associent des identités à des lieux et dessinent un horizon d'attente »^[32].

Articuler ces circulations nomades à des manifestations littéraires plus localisées et sédentaires, présentes au second pôle, n'est cependant pas chose aisée. Cela renvoie à un clivage ancien dans la répartition du travail universitaire sur les lettres africaines, entre l'enseignement (sur les textes écrits dans les langues européennes et disponibles sur le marché) et la recherche (sur les productions textuelles oubliées, orales, dans des langues minoritaires, ou circulant de manière officieuse). Pourtant, nous l'avons vu, la première occurrence éditoriale des « classiques africains », sous la forme d'une collection bilingue, illustre justement l'intérêt des chercheurs : celle-ci, qui a publié une trentaine de titres à ce jour, fait intervenir des africanistes français, anthropologues ou littéraires, aux côtés d'intermédiaires africains, ayant souvent aidé à rapporter et à traduire les récits. Amadou Hampâté Bâ, présent à ce titre dans cette collection, né au Soudan français, longtemps fonctionnaire dans l'administration coloniale, également écrivain d'une œuvre personnelle double, en peul et en français, incarne à merveille les compétences linguistiques et culturelles étendues des écrivains socialisés en Afrique. Ces compétences ne lui permettent toutefois pas d'accéder directement au statut d'auteur africain reconnu – c'est seulement à plus de soixante-dix ans qu'Hampâté Bâ se met ainsi à publier sous son nom propre,

en s'appuyant sur les légitimités intellectuelles composites qu'il a acquises auparavant^[33].

Il n'est pas rare que des auteurs aient de la sorte plusieurs carrières littéraires, dans différentes langues, et plus ou moins ancrées dans l'économie du livre. Amadou Hampâté Bâ semble de manière significative davantage connu au Mali pour ses productions littéraires en peul, ou pour ses émissions sur Radio Mali dans lesquelles il récitait des textes dans cette langue avec un accompagnement musical^[34], que pour son autobiographie en français, succès de librairie en France qui reste mal distribué dans les pays d'Afrique^[35]. Ces facettes littéraires plurielles façonnent des figures d'auteurs changeantes en fonction des lieux où leurs œuvres sont présentes et des publics auxquels ils s'adressent.

Plus largement, le désir de révéler d'authentiques subjectivités africaines a longtemps structuré, à la manière d'un attendu normatif, la production et la réception de cette création littéraire^[36]. Ce régime d'interprétation sous-jacent a contribué à faire du statut de l'auteur une question problématique, à travers des affaires de plagiat et la mise en cause de la responsabilité individuelle de la création, ou inversement l'endossement d'identités africaines par des auteurs européens^[37]. Le cas de Camara Laye, dont Adele King a montré qu'il n'avait pas écrit seul *L'Enfant noir*, pourtant l'un des romans les plus précocement considérés comme un « classique africain » en France et en Afrique, a suscité de nombreuses réactions de résistance dans la critique universitaire américaine, et relativement peu d'écho en France^[38]. Inversement, des travaux de recherche sur la presse publiée dans l'Afrique coloniale l'ont mise en lumière comme un lieu de réflexion et de création littéraires aussi important que négligé pour des auteurs qui utilisaient parfois des pseudonymes multiples^[39]. En somme, qu'il soit trop visible ou au contraire invisibilisé, l'auteur africain peut lui-même basculer du côté de l'intermédiaire, et l'intermédiaire se révéler le véritable auteur.

La multiplication de ces cas met à mal les deux types de discours normatifs présentés plus haut. Elle met aussi en cause, au fond, l'effectivité de la « fonction-auteur » telle qu'elle existe en Europe, d'après Michel Foucault, depuis l'institutionnalisation juridique du droit d'auteur à la fin du XVIII^e siècle, pour penser les productions littéraires africaines. Foucault souligne les multiples et complexes opérations que masque l'attribution d'une série (sélectionnée) de textes disparates, parfois contradictoires, à un nom propre, construction sociale bien distincte de la personne physique de l'auteur^[40]. L'usage d'une signature unique pour unifier un ensemble discursif est un mécanisme classificatoire qui montre particulièrement sa facticité lorsqu'on entre dans les coulisses (sociales) de l'histoire littéraire africaine.

Pour qui cherche à étudier les recompositions des voies de la consécration littéraire de ces auteurs, cette situation renvoie aussi à une exigence formulée par les approches postcoloniales, et redoublée par certains débats récents sur la mondialisation des littératures. C'est la nécessité de s'intéresser également à

ceux qu'elles auraient laissés de côté : des voix subalternes réduites au silence, des modes d'expression locaux ou diasporiques moins saisissables, des populations minoritaires objets de plusieurs dominations, mais toujours aptes à résister^[41]. Comme l'ont montré Claude Grignon et Jean-Claude Passeron, éviter le double écueil du populisme et du misérabilisme implique, outre des analyses de détail privilégiant l'alternance ou l'ambivalence entre la reconnaissance de l'autonomie des cultures dominées et celle de leur hétéronomie vis-à-vis des cultures dominantes, la construction même de l'objet de la recherche, le choix des méthodes et des outils théoriques^[42].

Ce livre prend ainsi pour cadre analytique un espace littéraire africain, dans lequel des auteurs originaires d'Afrique subsaharienne francophone produisent des œuvres de littérature, destinées à une diffusion sur un marché. L'adoption de ce cadre d'analyse constitue une manière de résoudre une difficulté sur l'extension à donner au concept de champ littéraire, forgé par Pierre Bourdieu^[43], sans renoncer pour autant aux exigences empiriques propres à ce concept. Les études littéraires africaines, sensibles de longue date aux approches sociologiques, ont en effet ouvert de vives discussions sur son utilisation^[44]. Ces débats insistent sur la difficulté de transposer aisément ce concept au cas des écrivains issus d'Afrique, en arguant qu'aucune phase de structuration et d'autonomisation comparable à celle qu'a connue le champ littéraire français au XIX^e siècle n'y apparaît. Bernard Mouralis souligne ainsi que la colonisation a favorisé la naissance d'une « sous-culture coloniale », non pas rencontre équilibrée entre les cultures européenne et africaine, mais processus concerté du colonisateur pour mettre en place une culture spécifique^[45]. Si la Négritude dans les années 1930 à 1950, avant que ses représentants n'endossent des responsabilités politiques et ne se mettent à aborder des « thématiques assimilationnistes », se situe selon lui dans un espace littéraire « largement autonome », elle constitue une brève exception historique^[46].

Mobilisant ces avancées de la sociologie de la littérature et de la critique littéraire africaine, déjà en dialogue entre elles, ce livre s'inscrit également dans un tournant matérialiste ayant renouvelé les études dites postcoloniales depuis une quinzaine d'années, à travers la mise en œuvre d'une interdisciplinarité respectueuse de traditions de recherches plus anciennement établies^[47]. Alors que ces approches sont longtemps restées centrées sur les interprétations des discours et des images, pour faire prévaloir une déconstruction des préjugés et des représentations, elles ont donné lieu au tournant des années 2000 à des travaux attentifs aux conditions de production, de circulation, et de réception des textes, ayant recours à des matériaux diversifiés, notamment des archives éditoriales^[48]. L'ouvrage *The Postcolonial Exotic* (2001) de Graham Huggan a contribué à les impulser à partir de différentes études de cas. Celui-ci plaide pour une étude sociologique du champ culturel postcolonial, en proposant la notion féconde d'« exotisme postcolonial »^[49]. Cette dernière occupe un lieu de conflit discursif entre le

postcolonialisme, « ensemble de pratiques oppositionnelles » soutenu par une « rhétorique de résistance », et la postcolonialité, « système d'échange symbolique et matériel dans lequel même le langage de résistance est susceptible d'être manipulé et consommé^[50] », fruit d'un marché mondial. L'intersection de ces deux régimes de valeur peut susciter la commercialisation de biens culturels anticoloniaux sur un marché au fonctionnement néocolonial^[51], ce qui exige de prêter attention à un maillon intermédiaire, soit les procédures d'évaluation de ces littératures^[52]. Les mécanismes institutionnels de production et de consécration des œuvres et des écrivains, qui s'inscrivent dans une continuité avec des formes anciennes d'exotisme, se modifient néanmoins.

Les années 1990 cristallisent ainsi, pour la production littéraire africaine de langue française, marquée par une grande instabilité jusqu'à cette période^[53], un certain nombre de « nœuds critiques », comme le formule Lydie Moudileno^[54]. Des changements décisifs se produisent au niveau (institutionnel) de l'édition et des instances de légitimation, ainsi qu'à une échelle individuelle, certains auteurs légitimant par exemple les positions qu'ils se créent dans le monde des lettres en s'appuyant de manière inédite sur les théories postcoloniales. Le poids des concentrations éditoriales et des contraintes commerciales propres à la mondialisation culturelle qui se déploie alors ne permet pas cependant de postuler l'autonomie relative de cet espace de production littéraire africain. Le choix de cette notion d'espace, moins différenciée que le concept de champ, rejoint en ce sens une option défendue par des sociologues^[55], des politistes^[56], ou des littéraires^[57]. Jérôme Meizoz souligne ainsi, en synthétisant les résultats d'une rencontre collective sur les circulations internationales des littératures : « La notion de champ apparaît valide lorsqu'un degré d'autonomie est atteint, par lequel le champ réfracte selon sa logique propre les logiques qui lui sont externes. Si tel n'est pas le cas, "espace" est préférable^[58]. »

Univers social de sens et de pratiques dont la cohérence et les liens d'interdépendance ne sont que faiblement assurés, l'espace littéraire africain que nous décrivons n'a pas d'autonomie évidente par rapport aux différentes sphères d'activités qui le traversent. Cette configuration sociale transnationale se caractérise par son instabilité historique et géographique, sa forte diversité interne, notamment sur le plan linguistique, ainsi que par le poids et la pluralité de ses déterminations externes.

Comme dans un champ, les auteurs et les éditeurs s'y disputent toutefois deux enjeux principaux : la définition légitime de l'écrivain africain et, en corollaire, celle de son rapport à l'Afrique. Mais du fait de la forte instabilité, du manque d'unité et de la dispersion géographique de cet espace, les individus qui en font partie ne sont pas toujours en concurrence entre eux pour ce capital spécifique : ils n'activent cet enjeu que de manière ponctuelle. Dans ce jeu de positions et de prises de position, certaines œuvres, telle *Les Soleils des indépendances* d'Ahmadou Kourouma, viennent, par leur force même,

modifier l'espace des possibles littéraires, jusqu'à obliger les écrivains ultérieurs à se positionner par rapport à elles. Régi par des règles implicites de fonctionnement et porté par des lieux de sociabilité qui lui sont propres, en Afrique et hors d'Afrique, cet espace d'interrelations nécessite des compétences distinctes, comme l'aptitude à maîtriser une histoire littéraire africaine et à s'y repérer. La France joue un rôle décisif dans la structuration de cet espace, à travers des instances de légitimation et des structures éditoriales désormais soucieuses de promouvoir ces auteurs : ainsi, cet espace n'est pas borné par le champ littéraire français, qu'il contribue à étendre.

Mais des pays comme la Côte d'Ivoire et le Sénégal constituent également des foyers d'édition décisifs pour ces écrivains. L'espace littéraire africain se caractérise donc par une dispersion géographique et par une intense variété de ses centres éditoriaux, peu stabilisés sur la longue durée, des auteurs qui y sont situés (appartenance(s) nationale(s) et culturelle(s), recrutement social), des textes qui y sont proposés (écrits ou oraux, modes de publication marchands ou non marchands, officiels ou officieux, langues d'écriture, genres littéraires, orientations esthétiques et choix thématiques) et des publics auxquels ils s'adressent.

Nous suivons l'hypothèse qu'identifier la structure et les principaux clivages de cet espace peut éclairer les ressources et les contraintes qui déterminent l'accès à la consécration littéraire, jusqu'au statut de classique africain. Les pratiques de publication des écrivains peuvent ainsi s'enraciner dans un sens du jeu, acquis dans cet espace littéraire à travers des apprentissages, des socialisations, ou l'expérience de la réception de leurs œuvres précédentes, toujours susceptibles de rejaillir sur leurs orientations ultérieures. Comprendre le fonctionnement de cet espace d'interrelations permet dès lors de reconstituer les logiques dispositionnelles et/ou relationnelles à l'origine de certains discours et des pratiques de publication des écrivains qui y sont situés.

Les variations individuelles et de conjoncture mettent ainsi en lumière différents régimes de mobilisation de l'identification africaine, allant de son rejet à son utilisation comme ressource ou emblème. Ces différences sont indissociables de la spécificité du rapport que ces auteurs entretiennent avec l'Afrique, lieu géographique de vie ou territoire concrètement éloigné, mais qui conserve néanmoins une forte présence dans les œuvres, les histoires littéraires, les labellisations internes ou externes.

Pour étudier ces discours et ces classements, nous évitons délibérément le terme identité, en le remplaçant par trois notions plus opératoires : l'identification, la présentation de soi, et la position sociale⁽⁵⁹⁾. La première de ces notions désigne la façon dont un auteur peut être catégorisé comme « africain », ou assigné à son lieu d'origine, quel que soit son rattachement pratique au continent africain. La deuxième notion correspond à l'image que les auteurs donnent d'eux-mêmes, par exemple dans les médias, à travers leurs propos, leur posture, ou leur *hexis* corporelle : leurs origines africaines

peuvent de ce point de vue être considérées comme un atout ou un stigmate. Certains travaux sur des écrivains postcoloniaux de langue anglaise ont montré l'importance de l'*agency* des auteurs, entendue comme une forme de contrôle de la présentation qu'ils donnent d'eux-mêmes face aux médias, ou une conscience réflexive des conditions qui leur sont faites sur le marché^[60]. La troisième notion se décline à travers une série de propriétés objectivables telles que le sexe, la race, la classe, l'âge, l'appartenance générationnelle, les ressources économiques, le capital culturel, le réseau de relations, le lieu de résidence, etc.

Nous suivons la deuxième hypothèse que ces trois niveaux s'articulent les uns aux autres, à travers des luttes de classement, plus ou moins publiques, autour de la définition légitime de l'écrivain africain. Outre les auteurs, des agents culturels situés dans divers espaces géographiques, et dotés du pouvoir de classer, participent à ces luttes, en mettant en œuvre des catégories fondées sur l'origine susceptibles de perpétuer des modes de pensée essentialistes.

Il s'agit notamment de prendre en compte les relations, humaines et professionnelles, entre auteurs et éditeurs, et plus largement intermédiaires culturels, pour comprendre la fabrication de l'œuvre d'art, que l'on a coutume, depuis le romantisme, à n'attribuer qu'à une signature unique^[61]. La nature de ces rapports interpersonnels a été approchée dans la présente enquête à partir de témoignages et de dossiers éditoriaux : ceux-ci peuvent aller du conflit à l'amitié, en passant par des négociations assumées sur le *marketing* des livres. De la sorte, on confronte les discours et les classifications réservés à ces auteurs par les éditeurs et médiateurs culturels à des pratiques telles que l'imposition de remaniements de manuscrits, ou le classement d'un texte dans une collection africaine, parfois contre le gré de l'auteur, pratiques susceptibles d'infirmier, de relativiser ou de confirmer les idées de censure ou d'infléchissement du texte « africain » face à des attentes étrangères. Par là, plutôt que d'étudier ces catégorisations d'une manière abstraite, nous cherchons à les incarner à travers des discours ou des comportements. Il s'agit d'étudier les faces conjointement matérielle et symbolique des « ethnicisations ordinaires^[62] », auxquelles n'échappent pas ces auteurs. Malgré leur appartenance fréquente aux élites culturelles de leurs pays d'origine, ils apparaissent en France dans une situation de minoritaires, dans l'acception sociologique (et non numérique) que donne à ce terme Colette Guillaumin^[63]. Majoritaires et minoritaires se caractérisent par une « disproportion d'être et non de nombre » : unis par un rapport d'oppression (économique, légale), ils forment un ensemble, et constituent, notamment dans le discours, un « univers symbolique commun », où les minoritaires, volontiers naturalisés, fût-ce dans un registre culturaliste, sont posés comme particuliers face à un général qui n'est jamais explicitement défini^[64]. En élargissant l'enquête aux intermédiaires investis dans la production de cette littérature, nous cherchons dès lors à éclairer ce point aveugle.

Une enquête statistique, ethnographique et documentaire

L'approche sociologique adoptée ici s'accompagne d'exigences résolument empiriques, indissociables de choix méthodologiques pluriels et réflexifs et d'un terrain d'investigation. L'enquête a comporté trois principaux volets, permettant de croiser les échelles d'analyse.

Nous avons d'abord constitué une base de données prosopographique. À partir de sources diversifiées, des informations biographiques ont été collectées sur des écrivains originaires d'Afrique subsaharienne francophone en activité entre 1983 et 2008. La population a été définie autour d'un double critère : une socialisation précoce et/ou durable dans l'un des dix-huit pays d'Afrique subsaharienne continentale en situation de diglossie, où le français est en position de langue haute⁽⁶⁵⁾ ; et une reconnaissance minimale en tant qu'écrivain, attestée par la présence sur au moins deux listes de visibilité littéraire, selon une méthode utilisée en sociologie de l'art et de la littérature⁽⁶⁶⁾. Le respect de ces critères a permis de former une population de référence de 404 écrivains. Une population restreinte se compose de 151 auteurs plus reconnus, présents quant à eux sur au moins six listes de visibilité littéraire. C'est sur ce groupe qu'ont porté les analyses les plus approfondies : saisie détaillée des informations biographiques, codage de 101 variables, suivi de leur traitement statistique, visant à mieux connaître les caractéristiques sociales, géographiques, mais aussi génériques et éditoriales de ces écrivains.

Le deuxième volet consiste en une ethnographie de longue durée multisite⁽⁶⁷⁾. Cette enquête nous a conduite à négocier notre entrée dans un milieu d'interconnaissance géographiquement dispersé. Le matériau comprend des entretiens réalisés entre 2006 et 2016 avec près de 80 personnes différentes, écrivains, éditeurs, critiques et/ou agents littéraires, enseignants et/ou chercheurs spécialisés en littérature africaine, ainsi que des observations directes de manifestations culturelles consacrées aux auteurs africains en France, en Suisse et au Mali (festivals, salons du livre, conférences ou remises de prix littéraires). Les propos que l'on nous a tenus en entretiens ont été la plupart du temps anonymisés, selon le principe déontologique propre à la sociologie : cette opération ne revêt pas seulement un sens technique, mais vise à privilégier la portée sociale des analyses, tout en préservant la confidentialité des locuteurs concernés. La nomination, de règle en littérature, a été maintenue dans les cas où elle suscitait des effets cognitifs sans nuire aux intéressés, notamment pour la mise en relation entre les auteurs et leurs œuvres littéraires, ou pour l'histoire de l'édition africaine, domaine où les protagonistes sont aisément identifiables, ce qui ruine toute tentative d'anonymat⁽⁶⁸⁾.

Le troisième volet, également qualitatif et indissociable du précédent, est documentaire. Ont été consultés des revues de presse, des documents universitaires (*syllabi*, programmes de cours), des archives publiques (dossiers de l'administration coloniale), des documents privés (archives éditoriales et correspondances conservées à l'IMEC, archives de l'ADEF, courriers de

lecteurs adressés à des écrivains, témoignages d'hommages, marques de gratification ou manuscrits inédits). Nous avons enfin lu et analysé plusieurs œuvres littéraires publiées par des écrivains originaires d'Afrique subsaharienne, afin de ne pas laisser de côté ce qui est au cœur du monde des lettres. Cependant, du fait de l'ampleur du matériau étudié, cet ouvrage privilégie la démonstration d'ensemble, en ne faisant qu'esquisser les analyses textuelles menées par ailleurs. Nous nous permettons de renvoyer à notre thèse et aux articles que nous avons publiés sur cet aspect, comme à autant de prolongements permettant d'illustrer certaines propositions générales défendues dans ce livre.

De la controverse publique à ses coulisses : les intermédiaires culturels et les écrivains

Les recompositions des voies de la réception et de la consécration des auteurs originaires d'Afrique subsaharienne francophone depuis les années 1960 y sont successivement abordées depuis différents points de vue. La ligne d'ensemble de l'ouvrage donne d'abord à voir ces auteurs en interaction avec d'autres agents culturels, sur le temps court, avant de traiter ces deux types de protagonistes de manière séparée, sur le temps long.

Un prologue est ainsi consacré à l'étude de la controverse suscitée par le manifeste pour une littérature-monde en français (2007), et à celle de sa genèse. L'enquête révèle des clivages structurants entre différents types d'auteurs africains, mais aussi l'importance des solidarités et des sociabilités nouées entre certains auteurs issus d'Afrique et des intermédiaires culturels français soucieux de promouvoir leur production littéraire.

Les deux parties suivantes expliquent les conditions sociohistoriques de production de cette controverse, en restituant les continuités et les discontinuités de l'espace littéraire africain depuis 1960.

La première partie traite des évolutions tendanciennes ayant prévalu dans la valorisation sociale des auteurs étudiés, à partir de données bibliométriques et institutionnelles, d'entretiens, et de revues de presse. Le premier chapitre décrit deux vagues historiques de légitimation de ces écrivains depuis les indépendances à partir du recensement statistique des titres littéraires parus, de l'attention aux opportunités éditoriales qui se sont offertes à eux, ainsi qu'aux activités des institutions qui les ont promus. Les années 1950 sont volontiers considérées comme un âge d'or pour cette littérature, publiée en France dans des maisons d'édition généralistes. Après 1960, des structures éditoriales se développent dans les nations africaines désormais indépendantes, mais en restant largement sous contrôle d'éditeurs du nord. Dans les années 1980, avant que la crise économique mondiale ne mette à mal ces dernières, un premier mouvement de reconnaissance de cette littérature a lieu, marqué par la création d'une série de maisons d'édition ou de collections spécialisées dans ce domaine en France, et par la cooptation ambivalente de Léopold Sédar Senghor à l'Académie française en 1983, qui coïncide avec

l'éviction de la poésie par le roman au sommet de la hiérarchie des genres littéraires des titres publiés par ces auteurs. L'édition connaît un renouveau au début des années 1990 sur le continent africain, qui augure d'une deuxième vague de légitimation de cette littérature après un reflux. Accédant à nouveau en nombre à l'édition française généraliste, les auteurs africains font également l'objet d'initiatives de promotion culturelle spécifique, et sont mis en valeur à travers un discours critique neuf, plus esthétisant, dirigé vers un grand public.

L'histoire longue, au chapitre deux, de l'AELF, créée en 1924 et décernant depuis 1960 le Grand Prix littéraire de l'Afrique Noire, met en évidence l'intrication des logiques temporelles et symboliques qui y sont à l'œuvre pour décider de la valeur des œuvres produites par les écrivains africains. Alors que ce prix revêt un rôle structurant de filtre pendant les années 1960 et 1970, en lien avec la francophonie institutionnelle et en continuité avec la période coloniale, il décline ensuite du fait de la multiplication, en deux temps, de structures culturelles concurrentes, plus préoccupées de la rentabilité commerciale des livres récompensés. Cette instance de légitimation marquée par une certaine inertie institutionnelle continue toutefois de jouer son rôle dans la valorisation de cette littérature.

L'étude, au chapitre trois, des références faites aux auteurs africains dans *Le Magazine littéraire* et *La Quinzaine littéraire*, deux périodiques littéraires généralistes français, rend sensibles ces rythmes successifs, en même temps que les logiques collectives et classificatoires à l'œuvre dans les discours tenus sur eux sur le long terme. Elle montre le faible écho critique rencontré en France par ces auteurs au début de la période. Cet écho s'amplifie ponctuellement au début des années 1980. À partir du milieu des années 1990, le désintérêt cède la place à une attention constante pour ces écrivains, à travers une place plus régulière dans les colonnes des deux journaux, en même temps qu'apparaît une nouvelle génération de critiques.

Dans la deuxième partie, après avoir présenté la notion d'espace littéraire africain, nous étudions, au chapitre quatre, la morphologie sociale et géographique de deux populations d'écrivains qui y sont situées. La diversité de leurs propriétés socio-démographiques, de leurs parcours génériques et éditoriaux porte au jour une structure propre à cet espace. L'enjeu qui y prévaut est la définition légitime de l'écrivain africain, liée à celle de son rapport à l'Afrique. Après avoir distingué quatre générations d'auteurs, en fonction de la date de publication de leur premier titre de littérature, nous construisons, au chapitre cinq, un indicateur de leur capital symbolique, à partir des sanctions externes obtenues en aval par leurs publications, ce qui permet de scruter les propriétés et le devenir d'un canon d'auteurs classicisés. L'approche par génération éclaire le rythme de vocations encouragées ou contrariées, et les évolutions internes au sein de ce groupe, qui constitue une élite sociale et culturelle, souvent extrêmement mobile. Trois d'entre elles sont sensibles depuis les années 1980 : sa sédentarisation croissante hors d'Afrique,

sa professionnalisation relative, et sa féminisation continue. Ces résultats éclairent les effets de mutations globales dans l'édition mondiale sur des trajectoires individuelles, puisque les analyses statistiques sont étayées par la référence aux carrières éditoriales et aux biographies singulières, moyennes ou atypiques, de l'écrivain amateur jusqu'au classique africain.

Prologue

Littérature francophone contre littérature-monde en français

*« La marque ? Comme vous voudrez.
Écrivain africain, congolais,
mukongo... mettez l'affiche. Vous
pouvez même mettre : “Attention
sensibilité africaine, interdite aux
Polonais.” »*

Sony Labou Tansi^{69}

Paru dans *Le Monde des livres* en mars 2007, un manifeste signé par une quarantaine d'auteurs proposait de remplacer la « littérature francophone » par la « littérature-monde en français ». En érigeant la notion de « francophonie » en repoussoir, « dernier avatar du colonialisme », le « manifeste pour une littérature-monde en français » se prononçait en faveur d'une langue « libérée de son pacte exclusif avec la nation^{70} ». Inaugurant un moment polémique dans le monde des lettres, cette initiative faisait surgir la question de la définition légitime de la littérature, maintenue d'ordinaire à l'état latent, et mettait au jour l'arbitraire des classements littéraires en vigueur en France.

Cette revendication à la dimension d'emblée internationale était menée par Michel Le Bris et Jean Rouaud, deux écrivains français, mais aussi par Alain Mabankou et Abdourahman Ali Waberi, auteurs respectivement originaires du Congo et de Djibouti, alors tous deux enseignants invités dans des

universités américaines. Elle empruntait le chemin d'institutions culturelles françaises centrales et consacrées : le journal *Le Monde* et la maison d'édition Gallimard, où parut quelques mois plus tard un volume avec les contributions de différents signataires⁽⁷¹⁾. Le manifeste, qui bénéficia de ce fait d'une vive réception publique, fut ensuite amplement commenté dans des manifestations culturelles et des colloques universitaires. Ses contradictions et ses présupposés y ont été mis en évidence⁽⁷²⁾.

Il a cependant peu été abordé comme une mobilisation collective. En misant sur l'intérêt de tels moments de controverse pour comprendre « la reconversion des acquis dans des décisions nouvelles, voire des créations »⁽⁷³⁾, c'est sous cet angle que nous l'envisageons ici. Ce prologue vise à mettre en évidence les conditions, les enjeux et la genèse de ce geste collectif de définition d'une nouvelle position dans le monde des lettres françaises, ainsi que son lien avec la littérature africaine contemporaine. Remonter aux origines de ce mouvement impose en effet de s'attarder sur le festival Étonnants Voyageurs, créé par Michel Le Bris en 1990 à Saint-Malo, dont une édition délocalisée se déroule au Mali depuis 2001, pour bien comprendre le rôle qu'y ont joué certains auteurs originaires d'Afrique subsaharienne. Mais un troisième pôle apparaît également, à travers les références et les arguments échangés : le monde du livre de langue anglaise, plus précisément aux États-Unis. Les enjeux de cette polémique sont culturels *et* territoriaux en ce qu'ils articulent un territoire imaginaire, soit la littérature africaine en tant que catégorie, en particulier éditoriale, signifiante dans différents endroits du monde, et plusieurs territoires bien réels où interagissent des agents culturels et des auteurs : Paris, où se situent les grands éditeurs français, mais aussi Saint-Malo, Bamako, jusqu'aux maisons d'édition et campus universitaires américains.

Les ressorts de cette polémique et les différents comportements auxquels elle a donné lieu chez les écrivains concernés, signataires et non signataires, sont ici étudiés à partir de la presse et des deux livres parus à cette occasion, d'une biographie collective constituée sur les signataires du manifeste, d'entretiens et d'une observation ethnographique du festival Étonnants Voyageurs de Bamako.

Cette ouverture restitue d'abord le déroulement de la polémique, son contenu contradictoire et les prises de position qu'elle a suscitées. Nous y réfléchissons ensuite aux raisons du rassemblement des signataires, pour en venir à élucider la genèse et la réception africaines de ce texte, liées au festival Étonnants Voyageurs. À cette fin, la parole vive recueillie lors d'entretiens est amplement restituée, en misant sur le caractère parfois décomplexé d'un « texte caché » non exprimé publiquement⁽⁷⁴⁾, en particulier dans des situations exposant les auteurs aux médias. Ce choix répond à un parti pris de James Scott, pour qui la comparaison des deux ordres de discours, public et caché, permet de « révéler l'effet de la domination sur la communication politique »⁽⁷⁵⁾.

Chronique d'un moment polémique

Enjeux et formes de la revendication

Sur quoi portait, précisément, la revendication du manifeste « pour une littérature-monde en français » ? En rejetant la catégorie de littérature francophone du fait de l'infériorité implicite qu'elle présuppose vis-à-vis de la littérature française, le mouvement proposait d'importer un modèle anglais dans les lettres françaises, jugées empreintes d'une opposition dépassée entre « centre » et « périphérie » :

Combien d'écrivains de langue française, pris eux aussi entre deux ou plusieurs cultures, se sont interrogés sur cette étrange disparité qui les reléguait sur les marges, eux « francophones », variante exotique tout juste tolérée, tandis que les enfants de l'ex-empire britannique prenaient, en toute légitimité, possession des lettres anglaises ? Fallait-il tenir pour acquis quelque dégénérescence congénitale des héritiers de l'empire colonial français, en comparaison de l'empire britannique⁽⁷⁶⁾ ?

Ce texte fut signé par quarante-quatre écrivains de langue française aux profils variés, ou plutôt quarante-cinq si l'on en croit les initiateurs de la démarche, précisant à l'envi que la signature de Claude Vigée, l'aîné du groupe, était arrivée avec retard. Érik Orsenna, membre de l'Académie Française, y côtoyait Édouard Glissant et des auteurs débutants, tels Grégoire Polet ou Muriel Barbery. Il fut suivi de projets culturels, d'un agenda ambitieux de rencontres⁽⁷⁷⁾ et d'un livre éponyme⁽⁷⁸⁾ publié deux mois plus tard chez Gallimard, rassemblant les témoignages de vingt-sept écrivains pour défendre et illustrer la première revendication. L'affaire fit couler beaucoup d'encre et suscita de nombreuses discussions, notamment dans le monde universitaire. Réagissant à l'actualité politique, un second recueil fut publié trois ans plus tard⁽⁷⁹⁾ sur le même modèle. Il proposait un autre mot-valise, l'« identité-monde », avec vingt contributeurs pourfendant les dérives du débat politique sur l'identité nationale, lancé à l'automne 2009 par le ministère français de l'Immigration, de l'Intégration, de l'Identité nationale et du Développement solidaire.

Le manifeste et ces prolongements s'attaquaient en effet au lien vif, en France, entre la nation, la littérature et la langue. Cette relation largement impensée structure les classements littéraires, par la distinction entre la littérature française et les littératures étrangères, identifiées à d'autres langues que le français. Elle prévaut généralement en France dans l'édition, les bibliothèques, les librairies, mais aussi à l'école et à l'université⁽⁸⁰⁾, au détriment d'aires linguistiques et culturelles qui ne recouvrent pas exactement les frontières politiques, à travers l'existence de minorités sociales et d'un patrimoine littéraire mondial doté de ses règles propres⁽⁸¹⁾. L'un des effets de cette classification est d'occulter les littératures en langue française qui ne sont pas considérées comme étrangères, mais pas non plus reconnues comme littératures nationales à part entière. La littérature française, notion « d'abord

nationaliste et élitiste », s'est ainsi historiquement constituée au détriment de groupes stigmatisés, par leur couleur de peau ou leur sexe par exemple, qu'elle a progressivement intégrés, non sans réticences, comme en témoignent le long délai et les polémiques entourant l'attribution du premier Prix Goncourt remis à un Noir puis à une femme (respectivement en 1921 et en 1945) ou l'entrée de membres de ces deux populations à l'Académie française (en 1983 et en 1981)^[82]. La revendication pouvait de ce point de vue être réinscrite dans une série d'événements ayant préalablement fait bouger les contours de la littérature française.

En revendiquant la liberté de l'écrivain vis-à-vis de ces classements, le manifeste entraînait aussi en écho avec la réflexion philosophique de Gilles Deleuze et Félix Guattari à partir de Franz Kafka sur la « déterritorialisation » des littératures « mineures », et, à travers ces dernières, de la littérature elle-même^[83]. Il proposait un label attractif, la « littérature-monde en français », calque lexical de celui de *World Literature*, dont l'apparition au début des années 1990, contemporaine de la domination de l'anglais dans les échanges culturels transnationaux, accompagnait un intérêt pour les groupes sociaux dominés ou les pays périphériques, ainsi valorisés sur le marché éditorial mondial^[84]. La juxtaposition de ces deux termes, loin d'une traduction exacte cependant, qui serait plutôt « littérature du monde », visait à souligner l'indépendance de l'écriture littéraire vis-à-vis d'un ancrage local, en proposant de l'inscrire d'emblée dans le global du monde.

En cohérence avec cette ambition, les signataires étaient de nationalités diverses, et leurs lieux de vie, d'écriture et de publication tout aussi variés. Aux côtés de Michel Le Bris et Jean Rouaud, deux écrivains originaires de pays francophones d'Afrique subsaharienne, alors tous deux enseignants dans des universités américaines, apparaissaient ainsi comme les instigateurs de la démarche. Alain Mabanckou, né et ayant grandi à Pointe-Noire au Congo, et Abdourahman Ali Waberi, originaire de Djibouti, étaient tous deux arrivés en France à l'âge adulte pour leurs études supérieures, et s'y étaient installés. Revendiquant la paternité commune du manifeste, ces quatre auteurs ont également signé les contributions introductrices des deux publications ultérieures. S'inscrivant dans le sillage d'autres pourfendeurs historiques des soubassements néocolonialistes de la francophonie, comme le Camerounais Mongo Beti, ces auteurs introduisaient toutefois un aspect neuf : l'appel à une sorte d'anglicisation de la littérature de langue française. Par la référence à la situation britannique, cette littérature se voyait implicitement désignée comme postcoloniale, sans que le mot, au sens plus adversatif que chronologique, n'apparaisse toutefois dans le texte du manifeste. Cet appel était propre à court-circuiter la réception alors perçue comme tardive des approches postcoloniales en France^[85].

Une analyse des conditions de production du manifeste semble d'autant plus essentielle que celui-ci était empreint de visibles contradictions. Si ce texte polémique alimenta de vives réactions et des débats dans la presse et sur

Internet les jours suivants, sa réelle ambition semblait en définitive peu claire. Au moins trois objectifs pouvaient être envisagés. Le manifeste représentait-il une sorte de programme esthétique, une nouvelle école littéraire pour des écrivains qui s'uniraient au moins quelque temps, par l'identification d'options et de références positives comme négatives ? S'agissait-il au contraire de faire un coup médiatique, dans un paysage éditorial marqué par l'inflation des titres, à travers des logiques commerciale et internationale de plus en plus présentes, même dans une maison d'édition comme Gallimard, soucieuse de viabilité économique^[86] ? En proposant une « révolution copernicienne », visait-il enfin à renouveler les catégories de classement et de lecture des œuvres littéraires en vigueur dans l'édition, les bibliothèques, ou les écoles, s'adaptant ainsi à un marché mondial de l'édition en plein bouleversement, sous domination américaine ?

Le manifeste est un texte d'emblée polémique. Il dramatise son geste de protestation en l'inscrivant dans un « moment historique » défini par les prix littéraires décernés à l'automne 2006 à des auteurs francophones, et, de manière plus floue, par « l'effondrement des grandes idéologies » et « l'effervescence des mouvements antitotalitaires ». Il identifie des adversaires : les adeptes de la francophonie officielle, assimilée à l'idéologie universaliste des Lumières datant du XVIII^e siècle, et les « inventeurs d'une littérature sans autre objet qu'elle-même », désignant le formalisme et les auteurs du Nouveau Roman, accusés d'avoir fait peser avec l'« ère du soupçon » (en référence à l'ouvrage de Nathalie Sarraute) un lourd « interdit de la fiction ». À cet ensemble s'ajoutent les universitaires, que Michel Le Bris, dans le livre qui a suivi, nomme les « nains »^[87], et les auteurs d'une « mauvaise » littérature, péchant par excès d'engagement, de psychologie, ou de jeux de mots.

Le texte concède en revanche une valeur positive à un regroupement hétéroclite de tendances littéraires, remettant au goût du jour « le monde, le sujet, le sens, l'histoire, le “réfèrent” » : les quatre auteurs francophones ayant remporté des prix littéraires en vue à l'automne 2006 (dont deux sont signataires du texte), Jonathan Littell, Alain Mabanckou, Nancy Huston, et Léonora Miano, les récits de voyageurs, tels le Suisse Nicolas Bouvier et le Canadien Réjean Ducharme, le roman noir (Patrick Raynal), le « pastiche du roman populaire, du roman policier, du roman d'aventures » (Benoît Peeters), ou encore la bande dessinée. Le manifeste s'inscrit dans le registre grandiloquent du changement capital, à travers les métaphores filées du voyage, du mouvement et du renouveau, ou la référence à des sensations neuves, aussi vives qu'un air frais, à respirer largement. Cette rhétorique produit ses effets, et la publication dans *Le Monde des livres* déclenche immédiatement des réactions, positives comme négatives.

Nicolas Sarkozy^[88], alors ministre de l'Intérieur et candidat à la présidence française, propose des actions pour renforcer la francophonie, notamment dans l'enseignement. Abdou Diouf^[89], ancien président du Sénégal et

président de l'OIF, pointe des confusions, pour dénoncer un « désintérêt évident, et, par voie de conséquence, [une] méconnaissance réelle » de l'institution francophone, qui pousse à reconduire « des poncifs qui ont la vie dure ». Au nombre des détracteurs du manifeste figurent aussi des écrivains, comme Pierre Assouline, qui s'exprime sur son blog, et des universitaires, y compris des spécialistes de littérature africaine. Quels sont les arguments de ces deux camps ?

Le camp des partisans

Les pro-manifestes, tels Achille Mbembe⁽⁹⁰⁾ ou Tirthankar Chanda (journaliste à *Jeune Afrique*), sensibles aux approches postcoloniales, estiment que le texte pose de bonnes questions, quant au traitement réservé aux auteurs de langue française. Les différents témoignages rassemblés dans le livre insistent ainsi sur les vexations récurrentes infligées à l'écrivain classé francophone, au nombre desquelles les classiques demandes de justification quant à l'usage de la langue française, sur le mode du « Pourquoi écrivez-vous en français ? »⁽⁹¹⁾, ou le questionnement sur la nature du public visé, sur le mode du « Pour qui écrivez-vous ? ». Leur assignation à des cases prédécoupées réduirait ainsi ces écrivains à leur origine alors qu'ils évoquent dans leur fiction bien d'autres réalités que celles-ci, et aimeraient être investis du droit à inventer leur propre langue d'écriture⁽⁹²⁾.

Cette relégation est également visible dans l'existence de filières de consécration spécifiques, comme des collections éditoriales ou des prix littéraires, susceptibles d'être considérées comme des marques de reconnaissance au rabais. Comme le dénoncent certains signataires, les logiques collectives de présentation semblent plus largement réservées aux écrivains originaires de pays francophones d'Afrique subsaharienne que d'Europe, suivant un impensé raciste, déterminant les principes de classement en bibliothèque ou en librairie. Abandonnés au peu attrayant rayon « francophonie », ces écrivains ne sont pas mis sur le même plan que des auteurs français, en raison de leur nom ou de leur couleur de peau, quand bien même ces marqueurs recouvriraient des propriétés sociales situées aux antipodes (en termes de nationalité ou d'insertion dans des réseaux littéraires par exemple). C'est pour dénoncer de tels préceptes implicites que les écrivains interrogés mobilisent régulièrement la métaphore de l'enfermement. L'un des signataires, qui confesse n'avoir pas fait de lecture approfondie du texte avant de le signer, mais s'être trouvé immédiatement séduit par la beauté d'une « idée simple », celle de rassembler tous les auteurs qui écrivent en français dans une seule catégorie, évoque ainsi une « poussière malodorante » :

Et puis, tout ça c'est vrai que ça a des relents racistes, sexistes tout ça, donc il faut, il faut qu'on arrête ça, vraiment ! L'idée du manifeste est belle parce qu'elle fait prendre conscience de toute cette poussière malodorante qu'il y a dans les tiroirs de la littérature surtout dans ce pays qu'est la France et aussi dans tous les pays francophones... Il y a

cette poussière-là dans les tiroirs... C'est dû à l'esclavage et à la colonisation, et on hérite tous de cette poussière malodorante : il est temps de faire le ménage^[93] !

C'est à éviter un tel confinement dans des catégories fermées, à débarrasser la vie littéraire française de ce type de présupposés racistes et sexistes qu'œuvrerait donc le manifeste. S'appuyant sur cette différence de considération symbolique et sur la charge politique du concept de francophonie^[94], il réclame la fin d'une relégation loin de l'universel littéraire, et appelle à réagir contre la définition d'une littérature francophone dont le centre, la littérature française, est exclu. Les débats houleux suscités dans la presse par le Salon du livre 2006, consacré à la francophonie mais excluant les auteurs français, ou par la création de la collection « Continents noirs » créée chez Gallimard en 2000, sur laquelle nous reviendrons ensuite, sont alors dans les mémoires. Alain Mabanckou en fut un acteur majeur, *via*, notamment, son blog, qui l'oppose par exemple en mars 2006 à Sami Tchak, écrivain né au Togo publié chez « Continents noirs ». Contre ces démarches dénoncées comme des ghettos, le manifeste propose un mélange mondialisé, mettant tous les écrivains de langue française à la même enseigne, et en particulier les écrivains issus de l'immigration. Le modèle anglo-américain est revendiqué à travers les noms de Salman Rushdie (né et ayant grandi en Inde), du Nigérian Ben Okri et de Michael Ondaatje (Canadien né au Sri Lanka), tous lauréats du prestigieux *Booker Prize* et issus d'anciennes colonies britanniques.

De ce point de vue, un article paru huit mois plus tard dans le *Time magazine* sous la plume du journaliste américain Donald Morrison éclairait *a posteriori* l'un des enjeux sous-jacents du manifeste. Dans une édition consacrée à « La mort de la culture française » (réservée à l'Europe, puis à l'Asie), l'article intitulé « À la recherche du temps perdu » délivrait une vision pessimiste de la culture française. Considérée par Morrison comme inutilement subventionnée par l'État et définie de manière trop restreinte (par la mise à l'écart, par exemple, du vin et de la mode), celle-ci était vue comme faiblement compétitive sur le marché international dans les domaines du cinéma, des arts contemporains ou de la littérature. Dénonçant le déclin des exportations culturelles françaises sur la scène internationale devant la puissance américaine, le texte s'achevait sur une recommandation à prendre davantage en compte en France des cultures périphériques et postcoloniales porteuses d'une « nouvelle énergie »^[95]. Bien diffusée, cette diatribe, suivie d'un livre^[96], s'inscrivait dans un débat de longue date sur la mort de la littérature française, dénoncé par des intellectuels français tels Pierre Nora comme une forme de « *French bashing* »^[97]. Qu'ils proposent de renverser la hiérarchie entre littératures francophone et française, en s'appuyant sur le sens beaucoup plus positif de la francophonie littéraire en vigueur dans les universités américaines et du reste du monde^[98], qu'ils se montrent soucieux de défendre une langue française menacée par l'anglais^[99], les signataires du manifeste se faisaient l'écho de cette « chanson du déclin », selon la formule de Camille de Toledo^[100].

Mais cette géopolitique culturelle répondait aussi, comme le montraient certains des arguments mobilisés par Donald Morrison, à une tout autre manière de catégoriser les biens culturels aux États-Unis. Les distinctions de légitimité entre succès critique et commercial, le jugement sur la *valeur* des œuvres (auquel se plie le manifeste) y sont en effet moins courants qu'en France⁽¹⁰¹⁾. Le lien de la culture avec la nation y est aussi relativisé par la montée en puissance d'autres catégories, apparues il y a une quarantaine d'années, « d'abord dans le cadre politique de la mise en place d'une discrimination positive en faveur des minorités défavorisées, puis, au sein de l'université, dans le cadre de la critique épistémologique des présupposés nationalistes et élitaires sous-tendant le canon littéraire et l'histoire nationale, ainsi que dans l'édition⁽¹⁰²⁾ », comme l'explique Gisèle Sapiro.

Ainsi, alors que dans l'édition française la plus prestigieuse, la diversité des origines géographiques des auteurs est masquée derrière les collections fondées sur l'usage de la langue française, celle-ci est au contraire mise en avant avec force lorsque les mêmes titres paraissent en anglais aux États-Unis, au point d'occulter cette fois la langue originale d'écriture⁽¹⁰³⁾. De telles classifications, géographiques mais aussi postcoloniales, migrantes, sexuées, mises en œuvre dans un pays dominant, se sont également répercutées dans le reste du monde. Des auteurs issus de ces minorités ont accédé au tournant des années 1990 aux récompenses littéraires les plus prestigieuses. Le Nobel est ainsi attribué coup sur coup à Derek Walcott (caribéen d'ascendance hollando-africaine) puis à Toni Morrison (afro-américaine) en 1992 et 1993. Appadurai attribue ainsi une place tout à fait à part aux États-Unis, pays « fascinant » pour le reste du monde, parce qu'il constitue un lieu d'expérimentation, un « laboratoire culturel » pour des groupements non nationaux, d'ordre ethnique ou religieux par exemple, et « pour un monde organisé autour de la diversité diasporique »⁽¹⁰⁴⁾.

C'est depuis ce pays que la *World Literature* commence, au début des années 2000, à s'institutionnaliser à l'université, comme un domaine d'enseignement, de recherche et d'édition doté d'une généalogie, visant un renouvellement des théories, des corpus et des méthodes propres aux études littéraires. Très différentes dans leurs approches et leurs présupposés, les premières publications d'importance à ce sujet de Franco Moretti et de David Damrosch sont suivies de la traduction en anglais de l'ouvrage de Pascale Casanova, qui se voit amplement débattu dans ce cadre inédit⁽¹⁰⁵⁾. Cette dernière voyait dans les années 1990 la scène littéraire internationale partagée, du fait d'une concentration éditoriale croissante, entre quelques productions autonomes et une *world fiction* hétéroclite, qu'elle dénonçait comme « artificiellement fabriquée⁽¹⁰⁶⁾ » pour la circulation commerciale.

C'est en effet en dehors de l'université que les propositions américaines autour du multiculturalisme avaient alors déjà trouvé un certain écho en France. Dans le secteur musical, l'apparition d'une catégorie comme « sono mondiale » dans les années 1980 contribue, comme celle de *World Music* et

de musiques du monde à faciliter la commercialisation de nouveaux biens culturels^[107]. En littérature, la revue *Gulliver*, dirigée par le même Michel Le Bris entre 1990 et 1993, puis en 1998-1999 (avec Jean-Claude Izzo), prônait déjà l'ouverture sur le monde et avait consacré deux numéros à la « *world fiction* »^[108]. Le festival Étonnants Voyageurs, créé par Le Bris à un moment où le déclin du français devant l'anglais apparaît, dans le monde, comme inéluctable, lance la formule « littérature-monde » dès 1992. L'expression reste cependant, comme dans le manifeste, assez lâche esthétiquement.

Les arguments des détracteurs

Les adversaires du manifeste mettent ainsi en cause la signification poétique du label. Ils dénoncent aussi des amalgames et des approximations. Le manifeste ne définit ainsi à aucun moment le centre et la périphérie dont la nature semble établie d'évidence. S'agit-il de nommer les échanges éditoriaux inégaux entre groupes, villes, pays^[109] ? Le lieu de vie des écrivains, dans un monde hiérarchisé économiquement ? Les prix littéraires, français ou non, généralistes ou non ? Les académies, traditionnellement peu ouvertes en France aux citoyens d'autres nationalités ? Ce défaut de spécification du signifié rend opaques certains passages du texte, comme celui-ci :

Nous pensons, au contraire : révolution copernicienne. Copernicienne, parce qu'elle révèle ce que le milieu littéraire savait déjà sans l'admettre : le centre, ce point depuis lequel était supposée rayonner une littérature franco-française, n'est plus le centre. Le centre jusqu'ici, même si de moins en moins, avait eu cette capacité d'absorption qui contraignait les auteurs venus d'ailleurs à se dépouiller de leurs bagages avant de se fondre dans le creuset de la langue et de son histoire nationale : le centre, nous disent les prix d'automne, est désormais partout, aux quatre coins du monde^[110].

Ce passage témoigne aussi des contradictions apparentes du manifeste. Parler de « révolution copernicienne » pour qualifier l'attribution de cinq des sept grands prix littéraires de l'automne à des auteurs francophones revient d'abord à critiquer en apparence le centre, tout en réclamant ses suffrages, puisque ses verdicts correspondraient à une reconnaissance de la valeur littéraire. Leur attribution à de tels auteurs, si elle s'est accentuée ces dernières années, est du reste loin d'être une complète nouveauté en France.

Un autre combat d'arrière-garde mené par le manifeste serait l'opposition au Nouveau Roman, pourtant aujourd'hui partie prenante de l'histoire littéraire française. Comme le relève Camille de Toledo, le texte est de ce point de vue traversé de part en part par « une polarisation esthétique très caricaturale » : « d'un côté, les écrivains de chambre, de l'autre, les voyageurs »^[111]. Ces oppositions binaires restrictives correspondent pourtant peu à la réalité du rapport entre des types d'écriture qui n'ont cessé de se nourrir, si l'on pense ainsi à Robert Louis Stevenson, l'un des auteurs de prédilection de Michel le Bris, malade chronique *et* aventurier occasionnel. Si le geste relève d'une générosité politique, les détracteurs pointent aussi son caractère assez vain.

Un simple changement de dénotation est peu susceptible d'avoir des effets sur les lecteurs, sans doute davantage attentifs au titre, à la maison d'édition, ou au nom de l'auteur qu'aux classements ou aux labels pour choisir un livre.

Les opposants mentionnent aussi que ce texte plus revendicatif qu'argumentatif ne sort pas d'une « forme complexe [d'idéologie] », comme le formule encore Camille de Toledo^[112]. Se revendiquant de mots d'ordre postcoloniaux, il pourfend le néocolonial pour célébrer le métis, l'hybride et l'ethnique. Ces catégories, qui postulent une mythique pureté originelle, renvoient à la métaphore des racines, où se nichent des présupposés essentialistes qui n'aident pas à comprendre la manière dont les formes culturelles effectives circulent et sont appropriées^[113].

Nombreux sont en outre les écrivains signataires à être passés par des filières de consécration propres à la francophonie, et dûment critiquées par le manifeste. Par exemple, parmi les six auteurs alors récompensés par le prix des Cinq continents de la francophonie, créé en 2001, trois font partie des signataires du manifeste, soit la moitié, et trois figurent parmi le jury en 2008^[114]. Six auteurs parmi les signataires ont reçu le prix RFO (Réseau-France-Outre-Mer), attribué depuis 1995, ce qui représente un peu moins de la moitié des treize lauréats, et trois signataires ont été membres de son jury^[115]. Cet investissement peut sembler logique en ce qu'il motive la participation au manifeste par la connaissance de mécanismes qui sous-tendent ces filières spécifiques de reconnaissance – même s'il aurait semblé logique de cesser de participer à ces jurys si l'adéquation proclamée aux idées du manifeste avait été conséquente. Autre contradiction, le texte entonne le refrain des « apports » dont les auteurs francophones enrichissent la langue française, refrain pourtant critiqué individuellement par certains des contributeurs à l'ouvrage éponyme^[116]. En additionnant des personnalités aux points de vue et aux choix littéraires hétérogènes, le livre reconduit en effet cette incohérence. Les perspectives individuelles y sont volontiers en contradiction avec de nombreux points proposés par le manifeste, jusqu'à la mise au pluriel (« littératures-mondes ») considérée comme « essentielle » par Lyonel Trouillot^[117], et des contributions n'entretenant qu'un rapport ténu avec le sujet du débat^[118].

Les colloques et les publications explicitement occasionnés par le manifeste ont été nombreux. Ils visaient notamment à donner davantage de consistance argumentative au texte. Recensés sur le site d'Étonnants Voyageurs^[119], ils ont surtout été organisés à l'extérieur de la France : c'est à Alger, en Floride, en Angleterre, au Danemark que les universitaires ont échangé. Comme en témoignent les publications qui les ont suivis, les auteurs, mettant en scène leur succès et leurs expériences biographiques, y apparaissaient en relatif décalage avec des universitaires plus critiques, nourris de références théoriques, évoquant le battage médiatique davantage que l'avant-garde. Ces derniers ont relevé les points aveugles du texte, qu'ils relisent ses prétentions à la lumière d'une bibliographie en langue anglaise ayant de longue date abordé

ces questions, qu'ils soulignent le caractère problématique de la comparaison avec les écrivains s'exprimant dans cette langue, ou qu'ils réinscrivent la tradition des écrivains-voyageurs dans une littérature d'origine coloniale largement eurocentrique⁽¹²⁰⁾.

Comme le révèle cet écart vis-à-vis des exigences universitaires, ou l'appui sur des instances de légitimation hétéronomes comme les prix littéraires, la revendication semble surtout répondre à une logique événementielle. En 2008, le prix Nobel attribué à Jean-Marie Gustave Le Clézio (signataire) et les obsèques nationales offertes en grande pompe à Aimé Césaire, dont le nom apparaît dans le manifeste, sont lus par les initiateurs de l'entreprise comme des événements au retentissement international consacrant sa réussite publique. Ses effets à long terme sur les classements littéraires en vigueur, qui ne pourront se mesurer qu'à l'épreuve du temps, dans les pratiques propres au monde du livre et à l'université, ne semblent cependant pour le moment qu'avoir discrédité davantage la catégorie de littérature francophone, déjà sujette à caution. Ce résultat par la négative rappelle, pour les littératures postcoloniales de langue anglaise, celui du geste de revendication de Salman Rushdie, pourfendant en 1983 la littérature du Commonwealth dans un texte resté célèbre⁽¹²¹⁾. Mais ce geste fut suivi, dans le monde anglo-américain, d'une institutionnalisation universitaire plus positive des approches postcoloniales puis de la *World Literature*, autour de publications (d'ouvrages théoriques mais aussi de *readers*, *companions* ou anthologies), de rencontres académiques et de programmes de formation à destination des étudiants. Une telle institutionnalisation, suscitant un relatif renouvellement des corpus et des questionnements littéraires, ne trouve en revanche pas d'équivalent en France.

Le retentissement qui y est immédiatement offert au manifeste en a toutefois assuré la réception publique. De ce point de vue, il donne une forme lisible et publique à des revendications exprimées depuis au moins deux décennies par les auteurs francophones, et en particulier venant d'Afrique, quant aux classements et aux horizons d'attente littéraires dont ils font les frais en France, comme en témoigne la citation de Sony Labou Tansi placée en exergue de ce prologue. Ces revendications, qui ne sont donc neuves ni dans l'espace, ni dans le temps, s'exprimaient toutefois dans des zones culturelles plus confidentielles, liées à l'université, et en ordre dispersé⁽¹²²⁾, alors que le manifeste peut être interprété comme une mobilisation collective réussie. Comprendre le succès d'une telle classification à vocation globale nécessite de prêter attention au déroulement conjoncturel des événements qui la promeuvent, mais aussi aux conditions plus structurelles de son expression. La chronique qui a été faite de la polémique déclenchée par ce manifeste doit pour ce faire s'étendre à la genèse de ce dernier, ainsi qu'à son inscription dans un espace des possibles de plus long terme. Qu'en est-il de la fabrication de ce texte ? Quand et comment a-t-il été conçu, et signé ? Une analyse sociologique des caractéristiques des signataires aide d'abord à comprendre les capitaux sociaux mobilisés pour produire ce que l'on peut considérer sous

certains aspects comme un coup médiatique.

Du monde à la France, ou les territoires de la controverse

Qu'est-ce qui a rassemblé les signataires ?

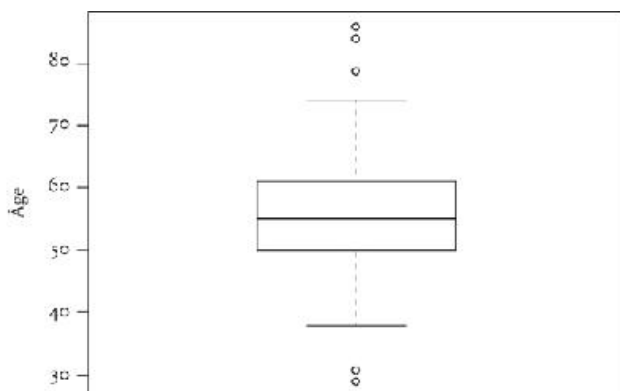
Les caractéristiques sociales, géographiques, et éditoriales des quarante-cinq signataires du manifeste^[123] offrent en effet un éclairage sur ce qui les a réunis autour de ce texte. Les informations sur leurs publications ont été compilées à partir du catalogue de la Bibliothèque nationale de France. Les renseignements sur leurs biographies ont été quant à eux assemblés (jusqu'en 2011) à partir de sources disparates, à commencer par les biographies présentées sur le site d'Étonnants Voyageurs et accompagnant les contributions aux deux ouvrages ayant suivi le manifeste. Nous avons codé différentes variables, telles que le degré d'investissement dans le manifeste et ses suites, l'âge en 2007, le fait d'avoir édité au moins un titre chez différents éditeurs, chez certains types d'éditeurs (jeunesse, ventes par correspondances, etc.) et selon le pays d'implantation de la structure éditoriale, la reconnaissance littéraire institutionnelle atteinte (prix littéraires obtenus, cooptation dans des académies, etc.), y compris le passage par des filières spécifiques (francophones et/ou d'outre-mer et/ou africaines, etc.), le continent principal de résidence, la dernière activité sociale exercée, le plus haut niveau d'études atteint, la mobilité géographique, les modalités de la présence en France, la nationalité d'origine ou de référence, le sexe. Les additions servent ici à regrouper les signataires autour de proximités géographiques, de propriétés objectives communes, ou de milieux d'interconnaissance.

On peut d'emblée écarter l'hypothèse du partage d'une même esthétique. Le programme littéraire fixé par Michel Le Bris et Jean Rouaud est en effet plutôt lâche, si ce n'est son opposition au Nouveau Roman, partagée de longue date par de nombreux signataires, comme Érik Orsenna et Jean-Marie Gustave Le Clézio^[124]. Les signataires les plus renommés, y compris ce dernier et Édouard Glissant, ne sont pas de réels chefs d'école, et aucune communauté de goûts ou de références littéraires proclamées n'unifie vraiment le mouvement.

Quant aux genres littéraires qu'il promeut, le manifeste se cantonne au roman (et secondairement, à la bande dessinée). Nombreux sont cependant les écrivains retenus à pratiquer avant tout la poésie (André Velter, Claude Vigée) ou le théâtre (Koffi Kwahulé). Les œuvres de certains d'entre eux sont foisonnantes, composées aussi bien d'essais, de romans, de poésies, que d'ouvrages de recherche. Près d'un signataire sur cinq a publié de la littérature pour la jeunesse. Cet éclectisme esthétique pouvait déjà être constaté à propos des romans « francophones » récompensés par les prix littéraires de l'automne

2006 qu'invoquait le manifeste, séparés par d'importantes différences de forme et de fond, et dont les auteurs, tels Jonathan Littell et Léonora Miano, se revendiquent d'influences littéraires irréductibles les unes aux autres.

Le profil social du signataire moyen, une fois établi, – un homme de 55 ans –, ne dit pas grand-chose des raisons de ce regroupement. Comme le représente le graphique 1, sur cette population essentiellement masculine (un signataire sur cinq seulement est une femme), les naissances s'échelonnent sur presque soixante ans, de l'aîné Claude Vigée (1921) au benjamin Grégoire Polet (1978), de même que les entrées en littérature, de Claude Vigée (1950) ou Édouard Glissant (1953) au même Grégoire Polet (2005).



Graphique 1 : Moyenne, médiane et répartition de l'âge, en 2007, des signataires du manifeste pour une littérature-monde en français.

Le nombre et la disparité géographique des signataires est du reste *a priori* peu susceptible de permettre des rencontres régulières ou des partages collectifs, de façon à former un « groupe concret » qui permet seul, selon Karl Mannheim, de créer une « unité de génération » propice à la formation d'une génération littéraire^[125]. Peu de raisons poussent ainsi la Française Muriel Barbery, normalienne et agrégée de philosophie vivant au Japon avec son époux photographe, et le Haïtien Gary Victor, agronome de formation, journaliste engagé resté en Haïti, à former une équipe.

Les situations sociales des signataires se caractérisent également par une grande diversité : fort disparates sont les niveaux de diplômes et de revenus, les lieux de résidence, etc., sans qu'il soit bien évident de trouver des similitudes. Nombreux sont les écrivains dotés d'un fort capital culturel, à l'état institutionnalisé par des diplômes ou par des positions sociales. Onze ont ainsi soutenu un doctorat, sept un master, une maîtrise ou un DEA, quatre ont achevé une grande école. Douze signataires travaillent dans l'enseignement supérieur, quatre occupent la position de responsable éditorial, sept sont journalistes, trois hauts fonctionnaires, cinq agents culturels.

On a donc un rassemblement à première vue composite d'auteurs. Il y a peut-être là un choix délibérément stratégique s'agissant de la défense d'une ouverture au monde et au voyage. En ce sens, les signataires pourraient avoir

en commun une situation de nomade, en déplacement ou en exil récurrents, qui les déchirerait entre différentes cultures. Nombreux sont ceux qui insistent sur la diversité de leurs appartenances citoyennes, ou qui mettent en scène des parcours les ayant menés d'un pays à l'autre, d'une langue à l'autre. Au sens très large, comprenant les situations de voyages au long cours en résidence à l'étranger, c'est le cas de vingt-sept des quarante-cinq signataires, dont certains témoignent de socialisations plurielles, linguistiques notamment. C'est le cas de Nancy Huston, qui évoque l'« autotraduction » des « écrivains bilingues »⁽¹²⁶⁾, des récits d'Esther Orner, de Wajdi Mouawad⁽¹²⁷⁾, de Chahdortt Djavann, qui n'apprend le français qu'à 22 ans⁽¹²⁸⁾, ou d'Eva Almassy. Ces deux dernières, non signataires du manifeste, ont cependant contribué au premier ouvrage, peut-être précisément parce que, déjà publiées chez Gallimard, elles abordaient cette intéressante question linguistique, contre le fétichisme de la langue d'origine. Cet aspect, comme la question plus générale de la traduction, n'était pas non plus abordé dans le texte même du manifeste, alors que le français est, depuis les années 1990, la langue dans laquelle paraît le plus grand nombre de titres traduits d'une autre langue⁽¹²⁹⁾.

Cependant, une bonne partie de sédentaires a aussi signé ce manifeste. Jean Rouaud lui-même est l'auteur d'une œuvre fermement ancrée dans le territoire et l'histoire de la France (et de sa famille) : il a souffert à ses débuts d'être considéré comme un écrivain régional. La liste comprend dix-huit auteurs faisant correspondre lieu de naissance, lieu de résidence, et nationalité : treize Français, un Belge, un Canadien, un Algérien, et deux Haïtiens. Sur les dix-sept nationalités différentes des signataires, le groupe le plus important est cependant, clairement, celui des vingt et un citoyens français. Et ce résultat a été obtenu en prenant en compte les nationalités d'origine ou de référence, présentes dans les classifications littéraires usuelles, et non les naturalisations, moins aisées à vérifier, mais qui augmentent encore le nombre de citoyens français. À titre d'exemple, Mabanckou et Waberi ont aussi la nationalité française.

Comparativement, les autres nationalités constituent des groupes de très petite taille. Trois signataires seulement sont belges, canadiens, ou haïtiens. Deux signataires sont d'origine congolaise. Tous les autres pays n'ont qu'un seul représentant. Si l'on tient compte du lieu de résidence des signataires en 2007, vingt-six d'entre eux résident cependant en France, contre cinq aux États-Unis, trois au Canada, deux en Suisse, en Belgique et à Haïti, deux en Asie, un seul en Afrique – il s'agit de Boualem Sansal, en Algérie. Le continent américain est donc bien représenté, alors que sur les signataires, seuls deux Canadiens (Jacques Godbout et Nancy Huston) y ont grandi. Tous les autres, y compris Wajdi Mouawad et Dany Laferrière, vivent au Canada où ils ont émigré à l'âge adulte. À l'image des deux écrivaines vivant en Asie tout en ayant longuement habité et travaillé en France, Muriel Barbery au Japon et Anna Moï au Viêtnam, trente-six auteurs sur les quarante-cinq, soit les quatre cinquièmes du groupe, ont toutefois longuement vécu (ou vivent

encore) en France. L'importance de ce territoire dans la géographie du manifeste se voit donc redoublée : le lieu de sa publication est aussi le lieu de vie le mieux représenté parmi ses signataires.

Les signataires constitueraient-ils un milieu d'interconnaissance ? C'est là encore une condition minimale de leur participation, qui peut être éclairée en prêtant attention au lieu de naissance du manifeste. Il s'agit, comme l'avouent sans peine les meneurs, du festival Étonnants Voyageurs, que conduit d'année en année Michel Le Bris, à Saint-Malo, puis à Bamako, à Haïfa, à Haïti. Tous les signataires y ont participé et sont recensés sur le site consacré à ce festival. Patrick Raynal en a été le vice-président jusqu'à sa démission en 2008. Certains ont aussi participé à la revue *Gulliver*, comme Alain Dugrand et son épouse Anne Vallaeys, ou André Velter. Dans les discours tenus sur le manifeste lors de l'édition bamakoise 2008, l'« émulation constante » occasionnée par ce festival, source d'échanges et d'amitiés, est mise en valeur. « Nous nous connaissons de plus en plus et nos œuvres se répondent », dit Dany Laferrière, ajoutant : « Sommes-nous en train d'écrire un seul livre ? »

Cependant, tous les auteurs conviés au festival n'ont pas été sollicités pour signer le manifeste. Le choix, réparti entre les quatre instigateurs, s'est fait selon des affinités électives, mais aussi sur des critères sociaux et littéraires. Il s'agissait de prendre en compte les auteurs d'une œuvre bien établie, susceptibles d'attirer des épigones (comme Le Clézio, dont Tahar Ben Jelloun se présente, par exemple, comme un ami), ou des écrivains promis à un bel avenir. Les deux auteurs originaires d'Afrique ont été plus particulièrement chargés de sélectionner les « francophones », et les arbitrages ont en partie suivi des critères pragmatiques. Il aurait été trop compliqué d'un point de vue logistique de faire signer cent auteurs, ou de les sélectionner uniquement sur la qualité de leurs œuvres, sans équilibrer la représentation des différents pays, qui aurait, par exemple, conduit à sur-représenter Haïti. Michel Le Bris a fait participer des membres de son entourage bien intégrés dans les milieux culturels parisiens, mais aussi « ses » auteurs, repérés au sein du festival, qu'un écrivain définit ainsi :

Oui il a ses auteurs. C'était *José* ! Voilà ça c'est son chantre c'est son être c'est son auteur... Il y a *Marcel* qu'il porte maintenant aux nues ; il y a *le Guinéen* ; il y en a un qui est resté en retrait [...]. Alors c'était, longtemps pour Michel Le Bris il n'y avait pas d'autres auteurs africains, c'était *José* ! ! Oui ce sont ces auteurs-là qui sont les siens. Ah oui, vraiment, ce sont ses auteurs. Ce sont ses amis, c'est des gens avec qui il correspond, à qui il téléphone, ah oui^[130] !

Le Bris a longtemps travaillé comme conseiller aux éditions Phébus, avant de créer, dans le cadre du festival Étonnants Voyageurs, les éditions Vents d'ailleurs, puis Hoëbeke, publiant des participants aux festivals. Quelques signataires sont aussi dotés de postes clés dans des institutions culturelles. Dix-sept signataires sont ou ont été journalistes ou critiques littéraires (particulièrement au *Monde* ou à RFI), six sont ou ont été éditeurs ou conseillers éditoriaux, trois ont produit ou animé des émissions culturelles sur

France Culture, trois ont créé des rencontres ou des associations culturelles. Beaucoup d'entre eux, comme Gilles Lapouge, Patrick Raynal et André Velter, sont polyvalents et semblent centraux en tant qu'agents de légitimation.

Un quart des signataires (onze) occupe donc une position de *gatekeeper* qui les dote du pouvoir de juger leurs pairs. Dans la population, ces trajectoires plus françaises et sédentaires sont marquées par un niveau d'études fluctuant (mal renseigné et globalement moins élevé que celui des autres signataires), moins déterminant en tout cas dans leurs trajectoires que des rencontres décisives, souvent précoces, qui introduisent rapidement dans des milieux culturels parisiens réputés fermés, et un engagement politique à gauche. Nombreux sont ceux qui ont vécu mai 68 avec ferveur. Alain Dugrand et Anne Vallaeys ont contribué à créer *Libération*. Michel Le Bris a dirigé *La Cause du peuple* ; Patrick Rambaud est le fondateur du mensuel culturel *Actuel*, qui participe dans les années 1980, avec la radio Nova et le label de disques Celluloïd qui l'accompagne, à la diffusion de genres musicaux comme le raï, l'afrobeat, le funk, le ragga, présentés comme africains, et relevant de la catégorie de « sono mondiale »^[131].

Ces individus sont caractérisés par une multipositionnalité typique de l'appartenance aux élites sociales et culturelles, et dont les effets ont été étudiés par Luc Boltanski^[132]. Il insiste sur le privilège de ces individus dotés d'une « surface sociale étendue », aptes à passer d'un rôle à un autre, d'un champ à un autre (journalistique, de diffusion culturelle, politique, littéraire, universitaire, etc.). Selon le sociologue, l'étendue de cette surface est elle-même fonction inverse du degré d'autonomie du champ, ce qui peut confirmer l'inscription du manifeste dans une logique événementielle, favorisée par son appui sur des institutions culturelles dominantes.

Une bonne partie de ces signataires français sont ainsi des « hommes-doubles », tels que les définit Christophe Charle. Celui-ci appelle à approfondir la recherche sur ce « niveau d'analyse négligé ». De tels intermédiaires se distinguent précisément des simples médiateurs culturels en ce qu'ils sont dotés d'une double casquette, celle d'écrivain cumulée à celle d'agent culturel influent, responsable éditorial, journaliste critique ou juré par exemple. C'est généralement leur action qui permet – ou ne permet pas – aux innovations culturelles d'advenir. Le public ne les voit pas mais ils décident, depuis les coulisses, des œuvres et des auteurs à valoriser, à l'image de « miroirs sans tain »^[133] situés entre ces deux instances.

Alors que leur rôle était discret et laissé sous le boisseau il y a un siècle, et que l'histoire culturelle traditionnelle s'est souvent prise au piège de ce « miroir sans tain », ceux-ci sont de plus en plus livrés aux coups de projecteurs dus à la médiatisation généralisée. Une bonne partie des signataires cumulent de la sorte des zones d'influence culturelle reliées entre elles : auteurs devenus éditeurs dans leur maison d'attache, lauréats du Goncourt devenus jurés de ce prix, etc. Jean-Marie Laclavetine est ainsi au

comité de lecture de Gallimard depuis 1989 ; Le Clézio le fut de 1979 à 1987^[134]. La trajectoire d'André Velter illustre bien ce genre de parcours. Actuel directeur de la collection « Poésie » Gallimard, il anime l'émission « Poésie sur parole » sur France Culture depuis plus de vingt ans, mais a également présidé la commission Poésie du Comité national des lettres, et contribué à mettre en place le Printemps des poètes. C'est à l'âge précoce de vingt et un ans qu'il est entré en littérature, faisant paraître *Aisha*, un ouvrage coécrit avec son ami Serge Sautreau, en 1966 chez Gallimard, grâce au parrainage de Jean-Paul Sartre auquel il avait envoyé des textes.

Ce type de trajectoire est cependant loin de caractériser tous les signataires. Ces « hommes-doubles », français, sont aussi en moyenne beaucoup plus âgés que les signataires originaires d'Haïti, de Chine, de Djibouti ou de Slovénie. Les cinq auteurs originaires de pays francophones d'Afrique subsaharienne, à l'exception de Koffi Kwahulé, entré en littérature en 1979, n'ont publié leur premier titre qu'à partir de la fin des années 1980 (1987 pour Nimrod, 1993 pour Mabanckou, 1994 pour Waberi, et 2008 pour N'Sondé). Tous sédentarisés hors d'Afrique, ils ont aussi pu bénéficier d'opportunités de professionnalisation en lien avec leur activité d'écrivain. C'est le cas d'Alain Mabanckou et d'Abdourahman Ali Waberi, exilés de leurs pays d'origine, employés par des universités américaines après avoir longuement vécu en France, et de nombreux autres auteurs nomades, issus de pays francophones. Plus jeunes, ils ont entrepris de longues études, souvent jusqu'au doctorat et/ou sont enseignants ou chercheurs à l'université, notamment aux États-Unis. À la différence d'André Velter, ils ne se sont pas fait rapidement ou facilement publier par de grands éditeurs parisiens.

Pour la formation d'un label aussi ouvert et accueillant que « littérature-monde », rassembler presque vingt nationalités différentes parmi des auteurs nomades et sédentaires semble plutôt cohérent. Même si le manifeste ne peut s'apparenter à une proposition d'ordre esthétique, il pourrait, comme certains mouvements littéraires, construire un groupe autour d'un *leader* ou d'un personnage charismatique. L'un des points communs aux deux meneurs ayant dirigé les deux publications consécutives au manifeste, Michel Le Bris et Jean Rouaud est cependant leur nationalité française et leur ancrage dans un terroir régional. L'un réside dans le Finistère où il est né, quand l'autre est retourné dans sa ville d'origine, Campbon, dans la Loire-Atlantique. Cette proximité culturelle et géographique explique aussi très prosaïquement la naissance du projet entre deux voisins qui se fréquentent. « Jean est venu à la maison... », relate ainsi Michel Le Bris lors du festival de novembre 2008 à Bamako. L'initiative de ce manifeste est donc partie prenante de sociabilités situées, bretonnes ou parisiennes, à l'encontre de la dispersion territoriale, « aux quatre coins du monde », promue par celui-ci.

C'est bien parmi des auteurs déjà légitimés que semblent avoir été recrutés une bonne partie des signataires, ce qui assure la présence minimale d'un cercle culturel privilégié, ayant au moins un pied sur le territoire français.

Cette logique, qui confirme la « faiblesse de l'entre-soi » repérée par Camille de Toledo, corollaire du désir de « substituer un réseau à l'autre » (soit « Saint-Malo contre Paris^[135] »), permet d'appuyer la revendication par le poids symbolique des signataires, bien dotés en capital social et en capital culturel. Qu'en est-il des éditeurs de ces signataires ? Dans quelle mesure leur lien géographique à la France implique-t-il la publication de leurs textes par des maisons d'édition françaises ? De quels territoires, réels mais aussi imaginaires, à travers des collections dédiées à une aire géographique, relèvent les lieux de leurs publications ?

D'un éditeur l'autre : Gallimard, le lieu du manifeste

Si un même lieu de résidence, le sol français, revient avec récurrence parmi les auteurs signataires, une même maison d'édition, Gallimard, constitue aussi un point de ralliement pour ces derniers, comme l'indique le tableau 1. Les maisons d'édition les mieux représentées dans leurs bibliographies y sont listées par ordre décroissant.

Tableau 1 : Effectifs des signataires ayant publié au moins un titre chez les éditeurs les mieux représentés en leur sein, par ordre décroissant (jusqu'en 2011)

Nombre de signataires ayant publié au moins un titre chez la maison d'édition	
Gallimard	30
(toutes collections) dont 3 dans la collection « Continents noirs »	
Le Seuil	16
Flammarion	10
Grasset	9
Jean-Claude Lattès	7
Actes Sud	7
Le Serpent à plumes	6
Stock	5
Fayard	3
Minuit	2
POL	1
Présence africaine (Paris)	1
Les Nouvelles éditions africaines (Abidjan)	1
Un éditeur extérieur à la France	11
Un éditeur situé dans le pays d'origine de l'auteur	7

Les deux tiers des signataires ont fait paraître au moins un titre chez Gallimard, un tiers au Seuil, onze chez Grasset, dix chez Flammarion. On reconnaît là les éditeurs souvent épinglés sous le mot-valise « Galligrasseuil » pour désigner leur présence récurrente dans les attributions des grands prix littéraires d'automne. Figurent d'ailleurs parmi les signataires huit prix Goncourt (dont un Goncourt des lycéens et un Goncourt de poésie), trois prix Renaudot, trois prix Femina, un prix Nobel de littérature (obtenu après coup par Le Clézio), deux membres de l'Académie française et un membre de l'Académie Goncourt. Ce type de reconnaissance littéraire institutionnelle se cumule dans certains cas avec le succès commercial, atteint par de fortes

ventes en librairie. Vingt-deux signataires sur les quarante-cinq ont vu leurs titres réédités dans une collection de vente par correspondance telle que France Loisirs ou Le Grand Livre du Mois, geste venant généralement redoubler une première réussite marchande.

Quelles sont les caractéristiques des auteurs qui n'ont jamais publié chez Gallimard ? Plus implantés dans un lieu de vie extérieur au territoire français, ils sont dénués de la reconnaissance littéraire instituée par des prix littéraires, même spécifiques. Nimrod et Koffi Kwahulé, respectivement originaires du Tchad et de Côte d'Ivoire, vivent en France sans avoir fait paraître de titre dans leurs pays de naissance. Mais les Haïtiens, les Suisses, les Belges sélectionnés sont souvent publiés dans leur pays d'origine, et ne viennent en France que pour des manifestations temporaires comme le festival Étonnants Voyageurs.

Onze signataires, soit près d'un quart d'entre eux, ont été publiés chez un éditeur extra-hexagonal, implanté sur le sol africain ou québécois par exemple. Mais sur ce nombre, seuls sept ont fait paraître un livre sur leur territoire originel. Si Michel Layaz, né en Suisse, a publié chez Zoé et l'Âge d'homme, des éditeurs de son pays, Ananda Devi, née à l'Île Maurice, a publié un titre aux Nouvelles éditions africaines (NEA), en 1988 à Abidjan, alors qu'elle vivait quelques années au Congo-Brazzaville. Dany Laferrière, d'origine haïtienne, qui vit désormais au Canada, a fait paraître des livres chez des éditeurs situés dans ce dernier pays, tandis que l'Ivoirien Koffi Kwahulé a édité son théâtre chez Lansman, maison belge précocement intéressée par les auteurs issus d'Afrique. Il y a là, on le voit, des croisements entre les marchés de différents pays francophones, ce qui fait apparaître d'autres foyers éditoriaux que Paris pour la littérature de langue française. Les auteurs sont loin d'être systématiquement publiés chez un éditeur installé sur leur terre d'origine. Les deux Haïtiens Lyonel Trouillot et Gary Victor, qui écrivent en créole haïtien et sont publiés localement, font à cet égard figures d'exception. Gary Victor est du reste le seul auteur dont la contribution se montre sensible aux rapports de domination culturelle^[136].

Malgré cette ouverture, les signataires se rassemblent donc davantage autour de Paris s'agissant du choix de leurs éditeurs, caractérisés par une toute relative dispersion sur le globe terrestre. L'examen fait apparaître avec force une variable cachée si l'on s'en tient aux seuls arguments échangés lors de cette polémique : elle est éditoriale. En ce sens, l'inscription des auteurs concernés dans le « monde » répond peut-être plutôt à des horizons d'attente géographiques imaginaires dessinés par l'appartenance à des collections spécifiques.

D'une collection l'autre : « Continents noirs », une cible du manifeste

Douze signataires seulement ont fait paraître au moins un titre dans une collection ou une maison d'édition revendiquant une inscription géographique extérieure à la France (chez Actes Sud, L'Harmattan, Dapper, Sépia, etc.). Or

c'était aussi cette sorte de relégation dans des filières francophones spécifiques que dénonçait implicitement le manifeste. Un exemple typique de ce type de collection est justement abrité par l'éditeur majeur parmi les signataires du manifeste : il s'agit de « Continents noirs », créée en 2000 par Gallimard. La création de cette série, à destination de textes et d'auteurs liés à l'Afrique, tranche vivement avec le désintérêt historique manifesté par la maison d'édition face aux écrivains originaires d'Afrique subsaharienne.

Créée en 1911, la maison ne publie en effet que des décennies plus tard quelques rares textes d'auteurs originaires du continent africain, comme *Chaka* de Thomas Mofolo, traduit du *southo* par Victor Ellenberger, en 1940 (dans la collection « Blanche »), et *L'Ivrogne dans la brousse* d'Amos Tutuola, traduit d'un anglais non standard par Raymond Queneau, en 1953 (dans la collection « Du monde entier »). Ces deux récits, déjà reconnus comme des chefs-d'œuvre à l'international, s'adressent à un public restreint de spécialistes, africanisants ou esthètes montrant de l'intérêt pour des expressions langagières singulières. Reparus respectivement en 1981 et en 2000 dans la collection « L'Imaginaire » (fondée en 1977 par Antoine Gallimard), ils témoignent de l'ouverture précoce de la maison aux grands textes littéraires étrangers. Les écrits d'auteurs africains de langue française, publiés en nombre par des éditeurs généralistes en France à partir des années 1950 seulement, sont au contraire alors marqués par leur positionnement politique, pour ou contre la colonisation. Un tel positionnement est assumé par des éditeurs engagés contre la colonisation, Le Seuil, Julliard ou Maspero, ou par des maisons plus conservatrices telles que Plon ou Robert Laffont.

Contrairement à ces concurrents, Gallimard, qui n'a jamais publié de texte traitant de questions politiques que s'ils procédaient de manière distanciée et esthétisée, ne s'intéresse pas, alors, aux auteurs issus d'AÉF et d'AOF. Après les indépendances, la maison peine toujours à se positionner dans ce domaine. En témoigne le faible écho public et critique emporté par la publication atypique du *Débrouillard* de N.G.M. Faye en 1964 dans la collection « L'Air du temps », dirigée de 1951 à 1970 par Pierre Lazareff. Tiré à 7000 exemplaires, vendu seulement à 2 500 exemplaires, le titre n'atteint pas la carrière espérée en librairie, et obtient une réception critique très limitée et peu prestigieuse⁽¹³⁷⁾.

Le paratexte de ce récit autobiographique sans prétention littéraire, en apparence complètement dépolitisé, contribue du reste, par le choix d'une couverture sobre, à masquer l'origine sénégalaise de son auteur, devenu une vedette éphémère de la boxe et du cinéma dans la France des Trente Glorieuses. Rédigé dans une langue fautive qui met discrètement en scène l'écriture malhabile d'un apprenti écrivain, le texte se caractérise par une situation d'entre-deux du fait de son insertion dans une collection de grande diffusion. Ainsi, les quelques autres livres qui y paraissent en lien avec l'Afrique, clairement signalés en ce sens par des titres explicites et/ou des couvertures illustrées, connaissent au contraire de nombreux tirages et

plusieurs rééditions. Ils sont cependant signés par des personnalités politiques et de grands reporters (américains ou français) qui se livrent à des enquêtes et/ou à de la prospective géopolitique dans un contexte de début de guerre froide.

Au tournant des années 2000, les rares auteurs issus de pays francophones d'Afrique subsaharienne inscrits au catalogue de Gallimard sont publiés dans la collection de littérature jeunesse (Simon Njami et Ahmadou Kourouma⁽¹³⁸⁾), ou dans la « Série noire » pour des romans policiers. Le Congolais Achille Ngoye, installé en France depuis plus de dix ans, y publie deux polars inédits en 1996 et en 1998 ; le Sénégalais Abasse Ndione y réédite en 1998 un ouvrage d'abord édité aux NEA, puis y fait paraître un inédit en 2000.

La création de la collection « Continents noirs » en 2000 n'intervient qu'après la perturbation du marché de la littérature africaine en France par deux nouveaux éditeurs, Le Serpent à plumes et Actes Sud. Leurs succès révèlent l'existence d'un marché littéraire dont Gallimard est absent, à l'adresse de lecteurs non spécialistes. La nouvelle collection, qui propose des livres dotés d'une coloration africaine mis au goût d'un grand public, s'inscrit dans ce créneau éditorial, et suscite les espoirs d'auteurs édités ailleurs. Parfois sollicités par cet éditeur prestigieux, qui leur promet de bonnes conditions matérielles et un suivi éditorial de qualité, ils soumettent en nombre des manuscrits.

Toutefois, trois facteurs suscitent des débuts difficiles pour cette série : le profil du responsable éditorial, le périmètre de définition de la collection, aux ramifications discrètement essentialistes, ainsi que la stratégie de communication adoptée par Gallimard, jugée agressive. Ces facteurs concourent à une réception houleuse de la collection auprès des journalistes, puis des auteurs. Ceux-ci y sont attirés moyennant des engagements matériels et symboliques, y compris, dans quelques cas, la promesse de se voir édité ailleurs, comme dans la collection « Blanche », promesse qui n'a pas toujours pu être observée ensuite. Ces retournements suscitent le départ de certains auteurs, avant même qu'ils n'y aient publié le quota de livres pour lequel ils s'étaient engagés. Le directeur de collection, qui place au premier plan le travail éditorial et le suivi de la création littéraire, met du reste un point d'honneur à laisser ses auteurs libres sur ce plan. Une poignée d'autres y restent aussi tout en se désolidarisant occasionnellement de leur éditeur dans leurs propos publics.

Ces faits, mêlés de déceptions face aux dynamiques que cette fondation avait initialement lancées, expliquent les attaques dont la série fait les frais, peu après sa création, et sporadiquement jusqu'à la publication du manifeste. Alain Mabanckou la condamne ainsi explicitement peu après la parution du texte dans *Le Monde des livres* :

C'est une mauvaise chose que de mettre la littérature africaine dans une collection particulière. [...] De plus, les collections en question n'ont rien de spectaculaire car j'ai

constaté que les auteurs qui y sont publiés ne sont pas plus connus que les auteurs qui publient dans des maisons africaines comme Présence africaine. L'écrivain africain doit entrer en compétition avec les écrivains français et non se contenter d'une compétition entre Africains orchestrée par un grand éditeur... français !^[139]

Cette collection est assimilée à un ghetto interdisant de comparer les textes des auteurs originaires d'Afrique à ceux de n'importe quel autre écrivain français. Est aussi dénoncé le pouvoir du responsable éditorial, écrivain et éditeur professionnel italianiste et traducteur de l'italien, mais sans compétences sur les littératures africaines, qui déciderait seul des procédures de sélection des textes de sa collection. Interviewé à la même période, Dany Laferrière juge également : « Ce qui devait être une promotion devient une discrimination. C'est exactement le genre de classement que le manifeste vise à éliminer^[140]. »

De même que la scission opérée par Gallimard entre les collections « Blanche » et « Du monde entier » (qui rassemble trois fois moins de titres^[141]) reconduit la séparation entre littérature française et étrangère condamnée par le manifeste, « Continents noirs », exemple de filière périphérique réservée aux francophones, en apparaît donc l'une des cibles. La série a déjà été fréquemment visée dans les débats organisés lors du festival Étonnants Voyageurs, où le directeur de la collection, Jean-Noël Schifano, a été invité deux fois, en 2002 et en 2003, en tant qu'éditeur et auteur. Il s'estime injustement accusé, et se défend en opposant l'espace médiatique occupé par le manifeste à l'espace littéraire occupé par sa collection – pour laquelle il avoue avoir rejeté un manuscrit inabouti que lui proposait Mabanckou^[142].

Malgré des questionnements répétés sur la poursuite de cette collection, et, d'après les termes d'un membre de Gallimard, un « assoupissement » en 2009, cette dernière fête en grande pompe sa « nouvelle naissance »^[143] lors d'un anniversaire organisé l'année suivante au New Morning en partenariat avec RFI et TV5 Monde. Cinq auteurs ayant publié leur premier titre dans la série, ainsi qu'un nouveau titre en 2010, y étaient, symboliquement, à l'honneur : Libar Fofana, Scholastique Mukasonga, Koffi Kwahulé, Nathacha Appanah et Fabienne Kanor. Cela n'était pas sans ambiguïtés pour cette dernière. Née en banlieue parisienne de parents martiniquais venus en métropole avec le Bumidom, Française à la peau noire ayant travaillé quelque temps au Sénégal à l'âge adulte, Kanor avait tenu des propos critiques vis-à-vis de la collection dans la presse. Ainsi, en 2000, elle ne revendiquait pas cette « niche nègre » où elle s'était visiblement trouvée placée à son insu, en relevant l'imposition, par les éditeurs, de leurs « départements »^[144]. Elle avait validé cette attitude critique et ce rapport distancié à cette collection africaine en 2007 en contribuant à l'ouvrage *Pour une littérature-monde*.

La réception de cette collection dans les médias a en effet toujours été heurtée. Pour s'occuper de cette dernière, cinq attachés de presse se sont succédé en dix ans d'existence. Les articles acerbes se sont multipliés au début de la collection dans les grands journaux parisiens, avec une surenchère de

formules visant à choquer : « Réamorcer la pompe Afrique »^[145], « Noir, c'est noir ! »^[146], « Le talent n'a pas de couleur »^[147]. Cette déferlante a en tout cas installé une antipathie des journalistes, qui se poursuit à l'occasion du dixième anniversaire de la collection. *Libération* n'a consacré aucune place dans ses colonnes à cet événement censé relancer une dynamique éditoriale. Et ce n'est que plus de trois mois plus tard qu'un court texte paraît dans *Le Monde*, muni d'un titre en forme d'alternative peu attrayante : « Continents noirs, sas ou ghetto ? »^[148].

Pourtant, la collection, dont l'existence se poursuit, dûment soutenue par un signataire du manifeste comme Le Clézio, peut mettre alors en avant un bilan consistant. En dix ans, elle a publié une petite quarantaine d'auteurs, près de soixante-dix titres^[149], en emportant des réussites critiques, sous le parrainage d'auteurs comme Édouard Glissant^[150], ainsi que des succès de librairie. Des écrivains découverts par cette collection ont ensuite eux-mêmes rejoint les collections généralistes d'autres éditeurs. C'est le cas d'Edem Awumey qui la quitte pour Le Seuil, et de Nathacha Appanah, qui rejoint L'Olivier, et dont *Les Rochers de la poudre d'or* ont été réédités dans la collection Folio. Ananda Devi, également originaire de l'Île Maurice, et signataire du manifeste, est la première auteure « Continents noirs » à se voir publiée dans la collection « Blanche », après avoir été éditée aux NEA, puis chez L'Harmattan. Elle entretient toujours d'excellentes relations avec Schifano, son premier éditeur dans la maison, qui a ensuite continué à la suivre. En obtenant le prix Renaudot en 2012, qui n'avait été jusque-là octroyé qu'aux auteurs issus d'Afrique publiés au Seuil, Scholastique Mukasonga contribue à légitimer encore davantage l'existence de cette collection spécifique, et sa porosité avec les autres séries, du moins dans quelques cas.

Un manifeste hors collection

Car si Gallimard est l'éditeur de loin le plus présent parmi les signataires du manifeste, encore faut-il donc préciser pour chaque auteur cité la collection dans laquelle il a fait paraître au moins un texte. Comme le montre cette description contrastée, le capital symbolique propre à chacune d'entre elles ne se vaut pas. Le manifeste illustre ainsi, dans une certaine mesure, une lutte interne à la maison. Jean-Noël Schifano, responsable de la collection « Continents noirs », ne s'y trompe pas, lorsqu'il parle de la littérature-monde comme d'un « fourre-tout totalitaire ». Pour ce dernier, le « Tout-Monde » du signataire Glissant est responsable de l'oubli, par les auteurs, de leurs origines africaines : « Inconsciemment ou consciemment, le Tout-Monde c'est pour faire disparaître l'Afrique »^[151]. »

C'est en suivant l'orientation générale de l'édition française au début du siècle, confrontée à l'accroissement du nombre de titres et à la nécessité d'ordonner son catalogue, que Gaston Gallimard, fondateur de la maison, avait choisi précocement de « diversifier pour mieux régner »^[152]. La prestigieuse collection « Blanche », consacrée à la littérature française et caractérisée par

son liséré noir précédé d'un double filet rouge, joue le rôle d'un phare qui voisine avec « d'autres collections moins connues, qui lui servent de sas, d'alluvions, ou de dérivatifs, c'est selon »^[153]. La trajectoire littéraire de Le Clézio, édité à vingt-deux ans dans la collection « Le Chemin », fait ainsi de lui un auteur Gallimard modèle. Il fait en effet précéder l'envoi de son manuscrit d'une lettre s'inquiétant des liens de son directeur, Georges Lambrichs, avec Alain Robbe-Grillet. La demande est parfaitement ajustée à la position littéraire de cette toute jeune collection créée en 1959, pour « répondre au mouvement éditorialo-littéraire alors le plus visible et le plus disputé, le Nouveau Roman, soutenu par les Éditions de Minuit ». *Le Procès-verbal*, qui atteint les 100 000 exemplaires l'année de sa parution en 1963, permet d'asseoir la réputation du « Chemin », bientôt véritable « sous-famille NRF »^[154]. Au moment du manifeste, nombreux sont les titres de Le Clézio à avoir été publiés dans la « Blanche » et/ou à avoir été réédités en poche, dans la collection Folio créée en 1972 par Claude Gallimard.

L'entrée chez Gallimard recouvre des réalités bien différentes selon que l'on y pénètre dès ses débuts, de manière épisodique pour une petite contribution, ou après un détour par d'autres éditeurs ou des collections spécifiques. C'est au fil d'un parcours littéraire et éditorial beaucoup plus discontinu que les signataires nés sur le continent africain se sont ainsi fait publier par la maison. Deux des rédacteurs du manifeste, Mabanckou et Waberi, témoignent d'un tel accès sous conditions à ses collections les plus prestigieuses. Ayant commencé à publier chez des éditeurs intéressés par la littérature africaine situés en France, ils n'ont, en 2007, pas publié de titre personnel dans leurs pays d'origine ou dans un autre pays que la France^[155].

Les premières poésies de Mabanckou, arrivé en France à l'âge de vingt et un ans, paraissent à L'Harmattan, où il dirige la collection « Poètes des cinq continents » pendant quelques années ; son premier roman, *Bleu blanc rouge*, est récompensé par le Grand Prix littéraire de l'Afrique noire, chez Présence africaine. De l'aveu de l'auteur, sa carrière n'a été vraiment lancée qu'avec les prix obtenus pour *Verre cassé* en 2005, son premier roman publié chez un grand éditeur généraliste, Le Seuil. La promotion de qualité qui en a découlé (organisation de rencontres, articles de presse) fut alors redoublée par l'obtention du prix RFO du livre, du prix des Cinq continents de la francophonie, et, surtout, du prix Ouest-France Étonnants-Voyageurs, récompenses qui s'accompagnent d'une valorisation de l'œuvre dans les médias. C'est le second roman paru au Seuil qui décroche un an plus tard le prix Renaudot mis en avant par le manifeste.

C'est après la parution de ce dernier, et celle de *Black bazar* (en 2009), qu'il quitte Le Seuil pour faire paraître, à la rentrée 2010, dans la collection « Blanche » de Gallimard *Demain j'aurai vingt ans*, un roman autobiographique. Ce passage d'une maison à l'autre (avant le terme du contrat qui liait Mabanckou au Seuil, puisqu'il avait promis quatre romans à la maison^[156]) peut apparaître comme une suite logique de la controverse : son

éditeur y est Jean-Marie Lacalavetine, et l'ouvrage est dédié à Dany Laferrière – deux signataires.

Waberi a quant à lui publié ses premières nouvelles dans la revue *Le Serpent à plumes*, puis dans *La Revue Noire*. C'est lorsque Le Serpent à plumes devient une maison d'édition qu'il y fait paraître son premier titre, un recueil de nouvelles : il quitte la maison, avant sa disparition, pour rejoindre « Continents noirs », où il publie deux titres en 2001 et 2003, *Transit* et *Rifts Routes Rails*. Il y avait alors aussi négocié, sur le conseil de son premier éditeur Pierre Astier, la réédition dans la collection « Folio », de son premier roman, *Balbala*, publié en 1997, et reparaissant sous cette forme cinq ans plus tard. Le geste est symbolique puisqu'il est le premier auteur africain de langue française à y être publié. Après ce passage qu'il écourte avant le terme de son contrat, il rejoint Jean-Claude Lattès, une succursale du groupe Hachette. Il y est cependant toujours suivi par Pierre Astier, l'un des quatre fondateurs du Serpent à plumes, qui a entre-temps créé son agence littéraire. Le contraste est donc fort entre ces parcours éditoriaux et celui de Le Clézio. Ce ne sont pas, en tout cas, par les mêmes caractéristiques sociales que ces auteurs se retrouvent publiés chez Gallimard.

Mais quel est le lieu éditorial du manifeste lui-même ? C'est dans une tout autre collection, le « Hors-Série littérature », qu'ont paru les deux ouvrages visant à lui donner davantage de consistance. Selon Anne Simonin, cette collection disparate « rassemble plus de huit cents titres, soit environ 10 % de la Blanche », et « fait paraître, au début du ^{xxi}^e siècle une dizaine de titres par an ». Trois raisons peuvent motiver le choix de cette série : la prévision d'un succès public, dont elle permet de profiter « sans contaminer la « Blanche » » (*Autant en emporte le vent* y fut ainsi édité) ; le caractère inclassable de certains auteurs, tel Georges Simenon ; ou l'ajustement d'un titre à « la ligne générale de la politique éditoriale », le directeur de la maison n'ayant pas, alors, à dialoguer avec un responsable éditorial pour imposer son choix. L'une des particularités de ce « sismographe de la valeur littéraire » est qu'il peut en permanence être réaménagé. Certains titres de la collection « Blanche » ont ainsi été déclassés dans cette série, alors que d'autres connaissent un reclassement contraire.

Pour une littérature-monde connaîtra-t-il ce sort, rejoignant par exemple le *Manifeste du surréalisme*, initialement publié aux éditions du Sagittaire, mais que Gaston Gallimard parvint, moyennant quelques manœuvres, à attirer dans son fonds⁽¹⁵⁷⁾ ? L'on peut en douter, au vu de la faiblesse esthétique du propos revendicatif, et de sa forte dépendance vis-à-vis de l'actualité. Le choix de cette collection, grâce à laquelle « l'éditeur affiche sa disponibilité, remodelant sans cesse les limites de la littérature qu'il cherche à promouvoir »⁽¹⁵⁸⁾, indique plus sûrement un virage dans la ligne générale de Gallimard. La maison se livrerait par cette publication à une forme d'autocritique éditoriale. Le nouveau découpage prôné par le manifeste est ainsi à l'image du choix du Seuil, qui met tous les ouvrages en langue française sur le même plan dans la

collection « cadre rouge », et réserve les traductions à son pendant « cadre vert ». L'invitation à dénationaliser les expressions littéraires en prêtant attention à des auteurs postcoloniaux que Gallimard avait jusque-là négligés, contrairement à ce concurrent, serait ainsi une façon de repositionner plus fermement la maison (et la nation) françaises dans la concurrence internationale, en s'ajustant aux discours et aux classifications qui y dominent. Ce faisant, Gallimard parie sur l'avenir en publiant dans la collection « Blanche », avec Mabanckou, son premier auteur contemporain né et ayant grandi en Afrique subsaharienne francophone, dans la foulée du deuxième ouvrage lié au manifeste.

Si ce détour par les éditeurs des signataires, et, singulièrement, par Gallimard, éclaire donc la controverse, il dit peu des échanges intellectuels entre les écrivains concernés. Les seuls récits obtenus en entretiens ont été mobilisés, doublés de recoupements d'informations, lorsqu'ils étaient possibles. Un événement majeur dans les débats ayant mené au texte est alors apparu : le festival Étonnants Voyageurs, qui, depuis sa création, a contribué à améliorer la visibilité des auteurs étrangers de langue française, et quitté son lieu originel de Saint-Malo. Des éditions délocalisées, au Mali, puis à Haïti, à Haïfa se sont développées au cours de la deuxième décennie d'existence du festival, devenu lui-même une sorte d'étonnant voyageur. Par une ironie du sort, depuis la parution du manifeste, les crédits traditionnellement alloués pour la mobilité du festival ayant diminué, l'édition bamakoise, annuelle de 2001 à 2006, est devenue une biennale. Comment le déroulement historique de celle-ci peut-il éclairer la controverse par la prise en compte d'un autre territoire, bien réel cette fois : celui de cette fête littéraire tenue sur le sol malien ?

La genèse et la réception « africaines » du manifeste

« L'édition 2006 avait pas moins de 58 écrivains de tous horizons avec comme projet d'être, en Afrique, le « lieu des débats nécessaires. » N'est-ce pas à Bamako, cette année-là, qu'on débattit la première fois de l'idée de littérature-monde ? [...] Notre ambition était aussi de contribuer à une plus grande reconnaissance de la littérature africaine dans le monde. [...] C'est un fait, la littérature africaine, sans renier sa culture millénaire, accède à la maturité littéraire. Étonnants Voyageurs a encouragé et accompagné cet essor depuis 2001 et la volonté d'organiser, cette année

*encore, coûte que coûte – malgré les
difficultés nombreuses et la
dramatique réduction des
subventions – 6 jours de rencontres,
de débats et de projections, n'a
jamais fait défaut. »*

Éditorial du programme
d'Étonnants Voyageurs, 7^e festival
international du livre, 17-23
novembre 2008

Le contexte de naissance du manifeste n'est pas concrètement évoqué dans celui-ci ni dans les deux livres auxquels il a donné lieu. La citation ci-dessus montre comment le festival Étonnants Voyageurs a alimenté les débats sur le manifeste, en amont et en aval, en établissant un pont rhétorique entre littérature-monde et littérature africaine. Le propos tenu rend compatibles ces deux territoires littéraires imaginaires. Arjun Appadurai relève cependant le décalage entre la recréation de tels lieux permettant de définir de « nouveaux marchés » à destination d'une diaspora, et le territoire réel auquel ils correspondent^[159]. Il s'agit alors de situer (*locate*) la « culture » dans le monde globalisé : le concept de lieu est selon lui à repenser et à réinventer à l'heure où les États-nations ne permettent plus de trouver sa place dans un nouvel ordre transnational.

Ce décrochage par rapport à un territoire national est également mis en avant par le modèle anthropologique concurrent des branchements, proposé par Jean-Loup Amselle, prenant pour point de départ le syncrétisme originaire des cultures pour éviter l'image biologique du métissage. Ce modèle insiste, contrairement à celui d'Appadurai, sur les continuités à l'œuvre entre la globalisation contemporaine et la période qui la précède, mais s'accorde avec celui-ci sur la nécessité d'un terrain multisite. Il relève que des signifiants géographiques, comme l'Afrique, perdent tout signifié de cet ordre, en devenant un « signifiant flottant », une « entité déterritorialisée ». Ce fait ancien se voit revivifié avec la mondialisation : « Le concept-Afrique appartient à tous ceux qui veulent s'en emparer, se brancher sur elle^[160]. »

Dans quelle mesure la classification « littérature africaine » fait-elle partie de ces créations d'un lieu mythique ? Dans quelles bouches et dans quels territoires cette catégorisation se fabrique-t-elle ? L'éditorial du festival ci-dessus, en même temps qu'il en revendique la promotion, cite comme origine du manifeste la session malienne de 2006, en désignant ainsi une localité et des sociabilités intellectuelles concrètes.

Or, le déroulement du festival à Bamako a mis à plusieurs reprises en présence des auteurs aux caractéristiques géographiques et éditoriales variées. D'un côté, y sont invités des auteurs originaires de pays d'Afrique mais

durablement installés en Europe ou en Amérique. N'ayant pour la plupart commencé à publier qu'à partir des années 1990, avec un accès général aux grands éditeurs français, ils ont pu recevoir des prix littéraires, des bourses, des invitations pour des résidences d'écriture. Au contraire, les écrivains maliens appartiennent à des générations littéraires beaucoup plus diversifiées : certains sont entrés en littérature dans les années 1970 et 1980. Résidant au Mali, ils sont publiés par des éditeurs français spécifiques ou par des structures situées dans leur pays. Comment ces différences de trajectoire se retraduisent-elles lors de la rencontre concrète de ces écrivains qui revendiquent différentes manières d'exprimer l'Afrique ? Quelle place a tenu le manifeste pour une littérature-monde au cœur des débats organisés dans le cadre de ce festival ?

Bamako, l'origine du manifeste

Michel Le Bris évoque volontiers, lors des débats de 2008, l'effervescence des précédentes éditions. Le projet du manifeste serait né, d'après l'éditorial reproduit plus haut, de conversations lors de l'édition bamakoise de 2006. Plus loin encore, d'autres remontent à la première édition malienne, cinq ans plus tôt, pour expliquer la naissance de cette idée. Kossi Efoui, né et ayant grandi au Togo mais installé en France depuis 1992, y fit des déclarations fracassantes, relayées ensuite dans la presse, sur l'inexistence de l'Afrique et de la littérature africaine^[161]. Cette revendication s'inscrivait dans la continuité de sa trajectoire littéraire : *Le Carrefour*, sa pièce de théâtre qui emporta le concours RFI en 1989, avait ainsi déjoué les attentes de la critique spécialisée en adoptant un cadre référentiel abstrait et universel, éloigné de tout pittoresque africain. Douze ans plus tard, lors du festival Étonnants Voyageurs, ses discours, mais aussi son comportement, jusqu'à son *hexis* corporelle, s'y étaient frontalement opposés à ceux des auteurs maliens et avaient suscité la désapprobation du public local. L'un des écrivains présents raconte ainsi la scène :

– La seule chose que je regretterais maintenant c'est de dire aujourd'hui la même chose mais *avec pédagogie*. À l'époque on l'avait dit plus violemment, et surtout Kossi. En plus, physiquement il avait aussi des boucles d'oreille et un look... [...] Quand tu es à Bamako on va te dire par exemple "européanisé" ; on va dire tu es "mondialisé" : trois-quatre boucles d'oreille, il avait, à l'époque, je ne sais pas, des tatouages, et compagnie... Donc, du coup, quand ce qu'on disait sans pédagogie et d'une manière un peu abrupte c'est que : "L'africanisme n'existe pas." Et comme on l'a dit d'une manière ! Quand on disait "L'Afrique n'existe pas !", ça voulait dire, c'était en train de faire un peu violence, y compris dans un festival qui est censé défendre l'Afrique, la francophonie, à Bamako : un festival français ! [...] Dire ça, d'emblée, dès la première année, les auteurs dont on promeut les œuvres disent : "Tout ça c'est des conneries ! L'Afrique n'existe pas !". En disant finalement, "Nous, nous sommes des créateurs !" Donc on avait cassé Hampâté Bâ qui symbolisait cet africanisme-là, pour des raisons polémiques. Mais c'était de dire l'Afrique, cette Afrique de la bibliothèque, "authentique", n'existe pas aux yeux des créateurs... Alors comme on l'avait dit de manière un peu abrupte et qu'on avait des boucles d'oreille, on l'a compris comme si c'était [*ton rigolard*] des petits banlieusards

qui *débarquaient*, et qui étaient mal à l'aise dans leur *africanité* [rires]

– CD : Alors qui a compris ça ?

– Le public bamakoïse par exemple, et y compris certains auteurs. Et donc, par exemple, le public disait : “Bah, retournez chez vous ! Retournez à Paris !” [rires]

– CD : Ah ça c'était la première édition !

– Ah oui ! Ça a commencé sur les chapeaux de roues ! Alors après, on a dit : “On va faire un manifeste !” Pour expliquer ça^[162].

Le basculement, dans cette citation, de la troisième personne du singulier pour désigner Kossi Efoui, « un type violent et brillant », doté d'« un physique qui ne prêtait pas à l'“Africain” », au « on » collectif, pour désigner deux groupes distincts, rend sensible la formation de deux camps : les auteurs installés en France, venus spécialement pour le festival, publiés chez de grands éditeurs parisiens, qui accompagnent Michel Le Bris ; contre les auteurs locaux, davantage préoccupés de questions liées à leur environnement national, qu'elles soient historiques, linguistiques ou éditoriales. Comme ce récit le restitue, le clivage entre des écrivains menant leur carrière depuis la France et des auteurs restés en Afrique, dont certains sont plus âgés, se retraduit là jusque dans les choix vestimentaires et l'attitude corporelle. En 2008, la plupart des auteurs installés au Mali viennent ainsi participer aux débats vêtus de boubous.

Une incompréhension réciproque entre les auteurs africains venus depuis la France d'un côté, les écrivains maliens et le public local de l'autre, existe donc, tacitement, depuis la première édition. L'écrivain dont les propos sont retranscrits plus haut commente la scène avec une distance qui le fait se dissocier de la population malienne : « C'est ça qui était génial ! On nous a pris pour des banlieusards qui venaient là ». Le refus du savoir africaniste qui mobilisait ces auteurs non locaux était en partie inspiré d'approches, comme celle de Valentin Yves Mudimbe, qui insistent sur la fabrication occidentale de l'Afrique, *via* le poids d'une « bibliothèque coloniale^[163] ». Parmi eux, certains sont amateurs des études postcoloniales, et invoquent volontiers Edward Saïd ou Achille Mbembe.

Cette tension, toujours visible dans les éditions suivantes si l'on en croit certains observateurs^[164], est rendue particulièrement frappante lors de l'édition 2008, qui a lieu après une année de pause et malgré une réduction des subventions (de l'OIF, mais, surtout, du ministère de la Culture du Mali). La faiblesse du public local, artificiellement gonflé par les élèves du Lycée Liberté (le lycée français de Bamako) est redoublée par l'absence des éditeurs en provenance d'autres pays du sous-continent comme le Bénin et le Sénégal, dont la venue provoquait les autres années des solidarités et des échanges appréciés entre les différents acteurs de la filière du livre. Les écrivains paraissent ainsi en 2008 bien plus présents que leurs livres en l'absence de stands de libraires et d'éditeurs susceptibles de les commercialiser : deux auteurs édités en France regrettent de ne pas pouvoir répondre aux demandes d'achat de leurs livres qui leur sont faites. Aucun stand n'est installé les premiers et derniers jours des débats organisés au Palais de la culture :

l'espace bien visible qui leur est dévolu reste vacant, seulement comblé par quelques tables emplies de livres l'après-midi du 21 novembre, et dans l'entrée du Centre culturel français où se déroulent d'autres événements l'après-midi du 22 novembre – l'un des libraires exposants, qui estime que l'événement est organisé pour « des gens de l'extérieur », confie y avoir tout de même vendu quelques titres.

Si des partenaires qui avaient jusque-là fait preuve de générosité ont cessé leurs dons, au premier rang desquels le ministère malien de la Culture, c'est en raison d'une autre initiative culturelle née en 2008 qui a nécessité ces crédits : la Rentrée littéraire du Mali, dirigée par deux écrivains auparavant investis dans l'organisation du festival Étonnants Voyageurs. Cette nouvelle manifestation renoue avec l'attribution de prix littéraires nationaux, inexistante depuis des décennies. Nombre des écrivains qui y ont participé expriment leur lassitude par rapport à Étonnants Voyageurs. Présents sur le prospectus de l'édition 2008 – parfois même comme acteurs des débats –, ils n'ont toutefois pas tous été explicitement invités aux festivités, par un courrier, un courriel ou un coup de téléphone. Certains d'entre eux font part d'une déception toujours ambivalente lorsque je leur montre mon programme :

– Je n'étais pas informé et je n'avais pas envie d'aller courir après les organisateurs comme les autres années : on tourne en rond et on finit par être informé, parce que, oui, ils n'ont pas du tout bien géré cette année, et donc c'est quel débat là, samedi...

CD : Voilà j'ai mis "pas là" à votre nom : c'était votre débat [rires]

– Jean-Claude Laur était là ! Ah non ça c'est un gars que je... Vous savez que j'avais même monté un projet et je l'ai même cité, parce que c'est quelqu'un avec qui j'ai envie de travailler... Bah, moi, si j'avais eu le programme détaillé, je serais venu, ne serait-ce que pour... Non, parce que les autres années j'étais très, très actif, dans les régions, je participais à beaucoup de débats, et donc je publie, j'expose, je parle de mes dernières parutions. Là j'aurais pu parler de mon livre qui est sorti en janvier⁽¹⁶⁵⁾.

Dans la suite de l'entretien, cet auteur relate cependant quelques mauvais souvenirs des précédentes éditions, donnant à voir selon lui un refus, depuis le départ, d'aborder les questions pourtant vives et sensibles de la colonisation ou de l'usage des langues africaines. D'autres soulignent à quel point l'événement est « organisé depuis la France », et souffre de ce fait de carences concrètes au niveau local, les reléguant du même coup dans un rôle d'assistant plus que d'invité : « Honnêtement, c'était fatigant... Donc, bon, je l'ai fait avec plaisir mais c'est vrai que ce n'était pas prévu comme ça⁽¹⁶⁶⁾... »

Mais les critiques touchent aussi les principes mêmes d'organisation du festival. Celui-ci ne chercherait pas à découvrir les éventuelles richesses cachées de Bamako, « les nouveaux visages, les nouvelles voix », les « manuscrits fantastiques qui dorment », faute de moyens, et particulièrement de « communication », comme le dit l'un d'entre eux. De son point de vue, les comportements et les mondanités de ces personnalités littéraires venues de l'étranger relèvent davantage du « folklore » :

Étonnants Voyageurs c'est extraordinaire, mais quand ça se passe chez nous, c'est un peu

comme si ça se passait ailleurs. Nous ne sommes pas en termes d'écrivains maliens *mobilisés* : et quand c'est présent ailleurs, il y a très peu d'écrivains maliens à part X. Et puis, Étonnants Voyageurs, extraordinairement, c'est une espèce de club : c'est toujours les mêmes visages et ça fait un peu, ça fait un peu folklore, je m'excuse hein !⁽¹⁶⁷⁾...

Un autre auteur qui a pourtant beaucoup apprécié les échanges et les discussions organisés avec les élèves lors des déplacements par petits groupes dans les écoles de Nioro-du-Sahel, de Sévaré ou de Mopti, déplore la teneur des débats qui mettent au jour un écart entre les écrivains locaux et les invités de l'extérieur :

Les auteurs qui voyagent beaucoup, donc, qui sont habitués aux débats, eux, peuvent rapidement s'exprimer, donner leur sentiment, mais, ça, c'est différent des auteurs qui vivent sur le continent, pour qui le démarrage de l'expression, des idées, c'est un peu lent, donc, souvent, ça va un peu trop vite par rapport à eux. Et, franchement, j'ai dit qu'il aurait été mieux, peut-être, d'aller en profondeur dans les débats. C'est-à-dire ne pas s'envoyer des piques ou des⁽¹⁶⁸⁾...

Ce constat est corroboré par le déroulement du festival au Palais de la culture de Bamako en 2008. Les écrivains locaux, en minorité numérique par rapport aux auteurs reconnus en France, émettent le plus souvent des points de vue en décalage avec les discussions. Leurs propos ne sont pas inscrits dans un dialogue aisé ni réciproque avec les autres auteurs. Dans un débat intitulé « De la liberté du romancier » Michel Le Bris fait dialoguer un écrivain malien avec trois auteurs plus nomades, originaires du Congo, d'Haïti, et du Cameroun. Alors que le premier, résidant à Bamako après avoir fait des études supérieures en France, publié chez Présence africaine, Sépia, puis chez Jamana au Mali, s'est vêtu d'un boubou, les trois autres participants, publiés chez des éditeurs généralistes français, respectivement installés en Allemagne, au Canada et en France, sont vêtus à l'occidentale.

Isolé, l'écrivain malien échange difficilement avec ces derniers. Il fait part de sa tentative d'enseigner le Coran en peul et de lier la « liberté », thème du débat, au sacré, en affrontant les attaques de ses compatriotes pour avoir mis en cause le fait de pouvoir prier dans une autre langue que l'arabe. Au contraire, les autres participants prônent la liberté référentielle au nom du « mystère de la phrase qui se met à chanter » (Michel Le Bris). Au beau milieu des discussions, l'auteur malien précise : « Le débat devient tellement philosophique que moi je ne m'y retrouve plus... ». Puis il revient au sens des mots : « Moi, j'entends la liberté par rapport à la censure politique, culturelle, économique, et non au sens où vous l'entendez. » Interrompant le dialogue de sourds, il mobilise explicitement un univers de référence extérieur à celui du débat en cours.

Lorsque les thèmes de la colonisation, de l'esclavage, ou de la langue d'écriture, intéressant davantage les écrivains locaux, apparaissent ponctuellement dans les discussions, surgit une relative agressivité qui tranche avec les mondanités usuelles, à peine tempérées par les légères rivalités entre

auteurs. Face à un adolescent qui souligne que la grande majorité de la population malienne ne parle pas français, un écrivain installé en France, où il a publié tous ses livres, rétorque violemment, qu'il faut désormais accepter le fait que le français permet aujourd'hui d'accéder à l'« international » et représente une ouverture nécessaire. Il ajoute qu'il n'a « pas pour vocation d'être l'esclave de l'Afrique. Alors, décolonisez-vous ! Décolonisez-vous ! » À ces mots, le jeune homme se rassoit, et se tait.

Conscients de cette faible popularité d'un festival éloigné de leurs préoccupations concrètes auprès de leurs concitoyens, des éditeurs locaux expriment leur scepticisme quant à la continuation de cette manifestation culturelle, assimilée à de la « promenade » :

Ça va tomber, obligatoirement : c'est plus de la promenade. Si on examine l'impact sur le livre, la lecture, et les maisons d'édition : il n'y a aucune retombée ! C'est surtout pour les auteurs étrangers : ils viennent, ils parlent, ils se promènent. Chacun veut montrer qu'il est plus intello que l'autre... : et puis c'est tout⁽¹⁶⁹⁾ !

Le festival n'est pas immédiatement « tombé ». L'édition suivante, en 2010, a du reste vu s'amender la radicalité des premières prises de position des auteurs venus de l'étranger. Son thème était, en effet, les indépendances africaines, et elle a réconcilié les générations si l'on en croit le dossier de presse concerné, en rassemblant des auteurs ayant pris la plume sous la colonisation comme Cheikh Hamidou Kane ou Seydou Badian, et de jeunes auteurs maliens. Mais cette dernière édition bamakoise ne semble pas avoir profondément modifié les attitudes locales. Ce sont ainsi les participants traditionnels au festival qui y étaient présents. Si l'on suit ces récits, on peut donc comprendre une autre des raisons d'être du manifeste : justifier les principes du déroulement concret du festival, suscitant une attitude ambivalente, entre attraction et malaise, des habitants et des auteurs locaux, dont les signatures n'ont pas été sollicitées.

Un manifeste déclencheur de manifestes, publics ou privés

Sur ce modèle, nombreux sont les écrivains qui auraient pu être contactés et ne l'ont pas été, sans doute en partie faute de détenir le capital symbolique requis. Certains d'entre eux ont réagi au manifeste, en imitant par exemple le geste revendicatif. Ce fait peut contribuer à expliquer la hausse atypique constatée cette année-là du nombre de parutions manifestaires recensées dans la base Manart (de 1886 à 2009), avec un pic de 6 en 2007, après des années de délaissement du genre, qui avait connu un âge d'or en 1920 (10 manifestes) puis en 1963 (12)⁽¹⁷⁰⁾.

Malgré des déclarations inverses de la part des signataires, des auteurs affirment ainsi dans la presse avoir refusé leur signature, comme Alain-Patrice Nganang, originaire du Cameroun et auteur d'un essai insistant sur l'importance du génocide rwandais pour comprendre les bouleversements récents de la littérature africaine⁽¹⁷¹⁾, le Français Daniel Picouly, ou le

Togolais Kangni Alem. D'autres expriment des réticences : l'Algérien Angki Mellal et le Béninois José Pliya prétendent ne pas se reconnaître dans ce discours, et avancent au nombre de leurs raisons l'absence d'ouverture vers d'autres langues que le français.

L'absence des écrivains issus de l'immigration est une autre manifestation de cette sélection sociale : les contributions d'Azouz Begag et d'Ahmed Kalouaz au second recueil représentent peut-être en ce sens une façon de faire amende honorable⁽¹⁷²⁾. Aucun représentant de la littérature dite « beure » ou « black », soit aucun natif et citoyen de France, né de parents immigrés n'a été intégré⁽¹⁷³⁾ (si l'on excepte Wilfried N'Sondé, arrivé sur le sol français à l'âge cinq ans). Un second collectif, « Qui fait la France ? », à la composition sociale et à la légitimité littéraire plus modestes, est à l'origine d'un autre manifeste éponyme en septembre 2007, d'abord publié sur Internet. Celui-ci, qui fit beaucoup moins de bruit, visait au contraire à affirmer la légitimité de la présence, en France, de jeunes auteurs dont les parents avaient souvent connu colonisation et immigration⁽¹⁷⁴⁾.

S'ils n'ont pas tous manifesté publiquement leur désaccord, de nombreux participants au festival ont aussi été écartés. Non sollicité, l'un d'entre eux estime ainsi n'avoir rien à dire de ce manifeste, parce qu'« on a considéré que je n'existais pas, donc voilà⁽¹⁷⁵⁾ ! ». De telles exclusions peuvent s'expliquer par des raisons pragmatiques, comme nous l'avons vu plus haut : pour s'assurer une réception favorable, le geste de revendication exigeait des ressources minimales, en capital social et en capital symbolique, de la part de ses participants. Elles suscitent cependant aussi, par un effet-retour, un rejet de la part d'autres auteurs qui auraient pu se sentir concernés, en signalant aussi que les exigences de la nouvelle position visée par le manifeste ne peuvent être remplies par tous les écrivains. Un auteur d'origine africaine installé comme professeur aux États-Unis n'a, quant à lui, été sollicité ni pour le festival, ni pour le manifeste. Trouvant difficile d'écrire depuis qu'il ne vit plus dans son pays d'origine, il exprime un grand scepticisme face à cette démarche qu'il soupçonne de se réduire à du *marketing* :

Cette littérature dite “monde” : ça, c'est un autre problème. Un, je ne sais pas ce que ça veut dire. Est-ce que c'est le contenu ? Ou est-ce que c'est la façon dont on veut *vendre* cette littérature-monde, parce que la “littérature-monde”, cette expression-là, pousse-t-elle les gens à *écrire* d'une certaine façon ? Ou alors, à *vendre* cette littérature d'une certaine façon ? Est-ce que c'est du *marketing* ? Mais alors c'est..., je ne sais pas. Et l'expression ne me plaît pas, forcément, de toute façon : la “littérature-monde” ! Je veux dire que toutes les littératures ont l'ambition de toucher le monde entier.

Lors de notre entretien, il explique par un problème de conscience son inaptitude à continuer à écrire de la littérature en étant éloigné du continent africain : son questionnement éthique rejoint les propos de certains auteurs maliens attachés à décrire les « urgences » auxquels ils doivent faire face localement. Elle montre aussi la définition implicite qu'il assigne à son projet littéraire, aux antipodes des déclarations de Kossi Efoui par exemple :

exprimer l'Afrique.

C'est dommage que la littérature africaine soit de plus en plus définie, orientée, et complètement !... Orientée par les auteurs africains résidant à Paris. Je n'ai rien contre eux : ils seraient à New York, je dirais la même chose. Mais il me semble que, sans vouloir être juste régionaliste, ou vouloir faussement être de ceux qui rejettent le monde extérieur, je pense qu'une littérature africaine ou des littératures africaines doivent tenter d'exprimer l'Afrique, les problèmes de l'Afrique par des gens qui connaissent l'Afrique, qui connaissent son évolution, ses problèmes politiques, économiques, culturels, n'est-ce pas, linguistiques ! etc., et qui les *vivent*. C'est pourquoi, moi, j'ai du mal à écrire, étant ici. Ah oui, oui ! Parce que je me dis : "Est-ce que j'ai le droit ?" C'est un problème de conscience : "Qu'est-ce que je peux dire réellement ? Qu'est-ce que je peux dire, qu'est-ce que je sais, étant ici, de l'Afrique ?" J'ai eu beaucoup de mal à écrire au début parce que j'ai l'impression que je ne sais pas en profondeur ce qui se passe réellement, même si je m'informe autant que je peux⁽¹⁷⁶⁾.

Son cas, loin de mettre en avant, comme le font les écrivains ou les penseurs postcoloniaux, le rôle de l'exil dans la stimulation de l'imaginaire et les mécanismes de création artistique⁽¹⁷⁷⁾, souligne la variété des répertoires qui légitiment une prise de parole sur l'Afrique. L'éloignement vis-à-vis des exigences pratiques interdit selon lui une prise de parole littéraire, qu'il ne semble concevoir que liée à cette volonté d'exprimer l'Afrique. On retrouve là une exigence volontiers avancée par les auteurs maliens critiques envers les festivals Étonnants Voyageurs :

Je les vois, je les écoute : je n'ai pas l'impression souvent que nous ayons la même perception des contenus. Je me limite seulement à la perception du contenu... Nous, on écrit des textes qui ne seront pas, qui ne sont pas destinés à être primés hein ! On ne cherche pas à se faire consacrer par les salons parisiens ou par les... Ça veut dire que nous, on est là à s'occuper de contenus pour l'école africaine ; on a envie de penser l'Afrique ! Il est urgent de construire l'Afrique : il y a des thématiques il y a des contenus qu'il est important pour un écrivain africain aujourd'hui de transcrire pour transcrire l'Afrique⁽¹⁷⁸⁾.

La rhétorique oppose aussi la recherche de consécration individuelle, soumise à un horizon d'attente parisien, aux exigences locales de construction et de transcription d'un savoir, notamment traditionnel et linguistique, existant. Ces propos élaborent un discours de résistance bien différent de celui que proposaient les signataires du manifeste. Ils questionnent aussi, implicitement, la responsabilité de l'intermédiaire culturel français à promouvoir tel ou tel auteur, mettant en avant son rôle dans la recreation d'une Afrique littéraire prévue pour un lectorat européen. Peuvent être regroupés, comme cibles de cette protestation, ces éditeurs, tel le responsable de la collection « Continents noirs » épinglé par les rédacteurs du manifeste, mais aussi Michel Le Bris, fier d'avoir contribué à « imposer, former » une « nouvelle génération »⁽¹⁷⁹⁾ et, enfin, les auteurs « africains » de cette génération, venus de l'extérieur participer au festival Étonnants Voyageurs.

Une féconde distinction opérée par Graham Huggan entre deux régimes de

valeurs, déjà présentés en introduction, peut permettre de ressaisir ces constats en articulant la série de tensions mises en évidence au cœur du manifeste. Tout en défendant le projet intellectuel postcolonial, Huggan alerte en effet sur ses liens avec le discours de promotion médiatique propre au système capitaliste contemporain, qui commercialise et fait circuler les livres et les formules. Si son discours mobilise une rhétorique apparente de résistance (celle du postcolonialisme) en dénonçant le conservatisme du centre au nom des forces de la périphérie, le mode même de fabrication du manifeste s'imbrique aux forces du marché (régime de la postcolonialité). Le *marketing* Gallimard, qui a contribué à produire les ouvrages de la collection « Continents noirs » aussi bien que les deux livres ultérieurs au manifeste édités dans le « Hors-série littérature », semble bien s'aligner sur un horizon d'attente « dans lequel les termes “marginalité”, “authenticité” et “résistance” circulent comme des marchandises livrées à l'exploitation commerciale, et comme des signes inclus dans un système sémiotique qui les déborde : l'exotisme postcolonial^[180]. » La présence de cette double ambition, qui matérialise des négociations concrètes entre des auteurs et des agents culturels aux intérêts et aux sensibilités antagonistes, explique une bonne part des contradictions à l'œuvre dans ce geste de protestation.

Les conséquences matérielles immédiates limitées du manifeste dans le paysage du livre en France semblent du même coup déterminées par les conditions de production du texte, issu d'un éditeur central qui se contente d'intégrer certaines marges choisies. En éludant la composante migratoire et linguistique du problème (alors que Mabankou et Waberi, parlent, par exemple, outre le français et l'anglais, au moins trois langues africaines chacun), en ne disant rien des situations éditoriales contrastées, en reconduisant les instances spécifiques de reconnaissance littéraire, les signataires du texte contribuent à maintenir un certain *statu quo* (malgré les positions de relais détenues par certains dans des institutions culturelles). Si l'on pouvait interpréter ce manifeste comme une forme d'autocritique éditoriale, faisant jouer la collection « Blanche » contre le « ghetto noir », Gallimard poursuit l'initiative de « Continents noirs ». La présentation du catalogue 2010 de la collection reformule ainsi, paradoxalement, certains mots d'ordre du manifeste, évoquant, sous la plume de Jean-Noël Schifano, des écrivains « mordant sur notre réalité hybride et mouvementée dans un monde qui voudrait globaliser, grisailler aussi les écritures », alors que la maquette des livres, légèrement modifiée, abandonne la référence explicite à l'Afrique^[181].

Une ligne éditoriale redéfinie

Les bénéficiaires de la revendication se répartissent donc entre trois instances majeures. La presse littéraire retrouve, à travers *Le Monde des livres*, l'une de ses vocations, celle d'instance de légitimation d'un nouveau courant. Les écrivains signataires, tout particulièrement les meneurs, se

trouvent profilés sous un label prometteur, et invités à venir parler dans des colloques et des rencontres de leur geste de revendication. Leurs éditeurs sont enfin susceptibles de tirer profit de ce coup de projecteur médiatique : et tout particulièrement la maison Gallimard, laquelle s'ajuste ainsi au marché éditorial transnational, en publiant un discours qui y est lisible.

Le manifeste peut ainsi être lu comme un placement réussi de la maison à l'international, qui l'engage dans le virage du postcolonial et de la *world literature* à la française. De ce point de vue, le manifeste marque la volonté patente d'un nombre important d'« hommes-doubles » d'ouvrir davantage l'espace français à des auteurs qui en étaient écartés jusque-là. Le retentissement à l'étranger du manifeste confirme le succès relatif de ce placement, susceptible d'apporter un démenti au déclin de la culture française sur lequel il donnait l'alerte.

La place de la maison est légèrement redéfinie pour prendre acte de deux évolutions de long terme. La première est la présence croissante de la littérature américaine, désormais dominante sur le marché de la traduction, alors que la part du français y est en léger déclin, à la suite du prestige relatif décroissant de la culture française à l'international depuis le début du xx^e siècle^[182]. La deuxième évolution est en partie une conséquence de celle-ci : la place grandissante des problématiques ayant trait aux minorités, au postcolonialisme et à la diversité culturelle en France, qui nécessite de repenser les catégories usuelles.

Dans un contexte où « les traductions du français se resserrent autour de la production dite « haut de gamme », en littératures et en sciences humaines », favorisant Gallimard, ce repositionnement s'inscrit dans une stratégie déjà couronnée de succès, comme le montre Gisèle Sapiro. La maison occupe une « part prépondérante parmi les traductions littéraires du français en anglais parues aux États-Unis de 1990 à 2003 : 29 % (les autres éditeurs se situant au-dessous de 8 %) dont 55 % de classiques de la modernité [...] et 45 % de littérature contemporaine ». Cette part a encore augmenté depuis 2003, « un pic exceptionnel de 75% ayant été atteint en 2009^[183] ». Bel exemple de réussite outre-Atlantique, la traduction chez un petit éditeur italien ayant une antenne à New York, Europa, de *L'Élégance du hérisson*, de Muriel Barbery – signataire du manifeste – s'est vendue, de manière inattendue au vu de son lieu de publication, à 70 000 exemplaires en quelques semaines. Le titre rejoint durablement les listes de *best-sellers* états-uniennes, et redouble ainsi son exploit en France (des ventes à plus d'un million d'exemplaires) et dans le monde (des traductions dans quarante langues).

Si le roman français reste aux États-Unis un « produit “indie”^[184] » (Nelly Kapriélian), publié par des maisons indépendantes situées au pôle de production restreinte et parfois par des presses universitaires qui n'engagent aucune opération publicitaire de grande ampleur, les auteurs issus de la périphérie y sont plutôt bien représentés. L'intérêt des institutions scolaires et universitaires pour les écrivains du Maghreb, d'Haïti, ou d'Afrique

subsaharienne, dûment présents dans les enseignements sur les littératures francophones, peut contribuer à expliquer leur représentation respectable dans les traductions du français. Parmi les auteurs les plus traduits aux États-Unis de 1990 à 2003, on trouve ainsi, aux côtés de George Simenon et de classiques comme Jules Verne, quatre signataires du manifeste : Maryse Condé, Tahar Ben Jelloun, Amin Maalouf et Andreï Makhine⁽¹⁸⁵⁾.

De ce point de vue, la revendication d'un nouveau label est susceptible de donner davantage de visibilité internationale à certains auteurs, au nombre desquels les signataires du manifeste sont particulièrement bien représentés. Mais celui-ci ne donne pas la parole à des absents du monde des lettres : la place des écrivains issus de pays d'Afrique subsaharienne francophone apparaît en ce sens comme un révélateur. Monté par deux Bretons, soutenus par leur entourage et par la maison Gallimard, il reconduit la privation de parole qu'il cherche vaguement à dénoncer pour les auteurs écartés de ces réseaux. Les propos des auteurs maliens, qui, malgré la tenue du septième festival Étonnants Voyageurs dans leurs pays, et leur présence sur le programme de celui-ci, n'étaient en 2008 ni concrètement invités aux manifestations, ni personnellement informés de l'existence de ce manifeste, rendent cette exclusion particulièrement palpable.

L'attention aux caractéristiques sociales, géographiques et éditoriales des signataires permet donc de mieux placer cette polémique dans un cadre international, en décalant utilement le regard porté sur elle. Si le manifeste entend parler au nom de la périphérie, et faire plus amplement et légitimement rentrer dans le périmètre de la littérature de langue française des auteurs issus d'autres pays que la France, il est de fait une production française. Les auteurs étiquetés comme africains qui y participent sont déjà consacrés ou en voie de consécration par Paris et Gallimard, moyennant parfois un premier détour par des filières spécifiques. À rebours des ambitions qu'il affiche, on peut donc souligner l'importance du territoire français pour la publication, la reconnaissance, les réseaux de sociabilité de ses signataires.

Afin de contrebalancer le caractère assez narratif de cette ouverture, synthétisons en guise de conclusion les gains d'intelligibilité apportés par l'interprétation du manifeste pour une littérature-monde en français comme une mobilisation collective. L'intervention de ce manifeste dans la sphère publique française vise à définir une nouvelle catégorie de classement des œuvres littéraires, contre la hiérarchie implicite entre littératures française et francophone. Ce faisant, le manifeste reprend à son compte un discours sur le déclin de la littérature française répandu dans le monde éditorial américain, tout en proposant une catégorie calquée sur la *World Literature* ou la *World Music*, et à ce titre susceptible de favoriser la réception universitaire et commerciale de livres dont les auteurs sont issus, au sens large, d'une diversité rassemblant les voix de groupes dominés contre lesquels la littérature française s'est historiquement constituée.

Cette revendication est le fait d'une cinquantaine de signataires géographiquement dispersés, dont des auteurs représentants de telles écritures périphériques. L'étude, cependant, des caractéristiques sociales des signataires révèle deux éléments. D'une part, en leur sein des « hommes-doubles » français, agents culturels polyvalents cumulant plusieurs positions dans des institutions culturelles, y côtoient des auteurs moins avancés dans leur carrière littéraire, moins présents dans les institutions culturelles, et issus d'horizons géographiques diversifiés. D'autre part, les auteurs retenus sont dotés de capital social et de capital symbolique : ces conditions conjoncturelles permettent d'assurer la réception publique de leur geste. Ce mécanisme, classique dans une telle mobilisation collective, s'appuie cependant dans ce cas précis sur le lien à Gallimard, qui constitue la maison d'édition la mieux représentée parmi les bibliographies des signataires.

L'attention portée, à une échelle plus fine, aux collections où sont publiés, chez Gallimard, les signataires du manifeste, renseigne aussi sur la double fonction d'autocritique de ce texte (vis-à-vis des découpages prévalant dans la maison) et de réajustement de l'éditeur par rapport à des catégories qui prévalent de plus en plus dans le monde et à l'université, sous influence américaine. Ce texte vient en quelque sorte accompagner un placement de l'éditeur à l'international, *via* des traductions donnant la part belle aux écrivains des périphéries postcoloniales, particulièrement appréciés outre-Atlantique. Il se présente en ce sens comme un acte public de catégorisation à la croisée d'une rhétorique de résistance et d'un *marketing* visant la valorisation intellectuelle et marchande de ce discours oppositionnel. Mais sa genèse et sa réception « africaines », depuis le festival Étonnants Voyageurs de Bamako, mettent aussi en lumière les limites de cet intérêt : les auteurs maliens, plus sédentaires, attachés à construire et transcrire l'Afrique qui leur est proche, n'ont pas eu voix au chapitre du manifeste.

Bien entendu, l'opposition de ces deux ordres de discours ne vise pas à établir une équation simpliste mettant le texte public du côté du mensonge, le texte caché du côté de la vérité libérée : il s'agit au contraire de mettre en avant des variations dépendantes du contexte de profération. Aucune interprétation limpide des convictions des dominés dans une société donnée ne peut être aisément atteinte, ne serait-ce que parce que cette quête d'une authenticité, « mythe de l'origine perdue », s'apparente à une impasse populiste révélée par exemple par Michel De Certeau, Jacques Revel et Dominique Julia^[186], suivant cette idée que l'on peut toujours trouver une culture encore plus populaire^[187]. En outre, ainsi que l'argumente James Scott, les relations des dominés entre eux sont également tissées de rapports de domination, comme on peut l'observer entre les auteurs dits africains dont les propos ont été restitués, en fonction de leurs lieux de résidence, de leurs caractéristiques sociales et littéraires.

Mouvante, la frontière entre texte public et texte caché, est du reste en constante évolution^[188]. Ainsi, ce discours clandestin peut aussi s'exprimer

plus ouvertement à travers des formes voilées et déguisées de critiques des puissants, instaurant un niveau intermédiaire entre les discours public et caché, niveau qui participe de cette perturbation de la frontière du dicible. Ce sont des protestations d'apparence inoffensive glissées dans les rumeurs, ragots, contes, fables et légendes locales, dans les chansons, les plaisanteries qui circulent, ou les rituels populaires tel que le carnaval et son monde social renversé, présent dans de nombreuses traditions⁽¹⁸⁹⁾.

En faisant émerger deux ordres de discours, parfois en conflit, tenus par ces auteurs ou tenus par des agents culturels, on se donne aussi les moyens de comprendre la façon dont les écrivains cherchent des alliés pour se faire légitimer en échappant à une logique de promotion collective fondée, de manière parfois essentialiste, sur leur origine. Un décalage apparaît entre d'un côté, les parcours et propos d'agents culturels français, éditeurs spécialisés ou organisateurs de festivals ayant parfois la prétention de contribuer à créer une Afrique littéraire, et d'un autre côté, ceux d'auteurs migrants ou mobiles susceptibles de masquer la radicalité de leurs engagements pour s'adapter à un horizon d'attente et aux injonctions littéraires françaises. Ce décalage permet de lire le manifeste pour une littérature-monde comme une production collective et négociée, située à un niveau de discours intermédiaire entre le public et le caché, venant bouleverser catégories établies et partages admis. Pour bien comprendre le point de vue des écrivains qui ont pris la parole ici, la suite de ce livre retrace la genèse de leur présence dans l'espace public de quelques pays d'Afrique et en France, où, longtemps dominés et objets de représentations infériorisantes, ils sont progressivement devenus plus visibles, notamment du fait de l'investissement d'agents culturels décisifs.

Première partie

Légitimer les auteurs issus d'Afrique

Les arguments qui s'échangent autour du manifeste pour une littérature-monde en français et de sa genèse ne sont pas nés de la conjoncture de son apparition. Les représentations qui les accompagnent, les enjeux et les schèmes de perception qu'ils révèlent sont profonds et plus anciens. Pour le comprendre, il importe de retracer la sociohistoire des voies de la reconnaissance littéraire réservées aux auteurs originaires de pays francophones d'Afrique subsaharienne. L'édition, la presse, les prix et les marques de distinction participent des circuits de la publication et de la légitimation de ces écrivains. Une étude chronologique de l'évolution des institutions et des individus qui s'intéressent à leurs œuvres littéraires doit en outre prendre en compte plusieurs territoires géographiques : les maisons d'édition et les instances de légitimation sont en effet géographiquement éparpillées. Les structures présentes sur le sol africain sont ainsi principalement concurrencées et/ou relayées par des foyers éditoriaux situés en France. L'ancienne métropole coloniale, où les grands éditeurs sont dotés de longue date d'un pouvoir d'attraction international, continue d'assurer un rôle central dans la valorisation de ces auteurs, qu'elle partage en partie avec des pays tels que la Belgique ou le Canada.

Pour étudier ces évolutions sur le long terme, cette partie propose trois récits successifs de cette période, confrontant différentes sources et études de cas les unes aux autres, en croisant les lieux (principalement le Mali et la France), en alternant l'arrêt sur des moments clés et la mise au jour de tendances plus diffuses.

Le premier chapitre part de données statistiques établissant l'augmentation constante, depuis 1960, des titres de littérature africaine, pour s'interroger sur leurs lieux de fabrication et de commercialisation. Il examine ensuite l'espace des possibles éditoriaux des auteurs originaires d'Afrique subsaharienne, en insistant sur les grands rythmes de création des structures éditoriales et sur les marques de légitimation octroyées à ces auteurs. Deux vagues transnationales peuvent être distinguées. La première produit ses effets autour de 1983, moment où Senghor est coopté à l'Académie française : les premières structures éditoriales se sont alors établies dans les pays d'Afrique, alors que des éditeurs spécialisés dans un secteur africain se multiplient en France. La seconde vague touche, à partir du milieu des années 1990, les éditeurs généralistes français, et participe à la visibilité culturelle croissante de ces auteurs dans des revues, des festivals, et des prix littéraires qui leur sont consacrés. Cette période d'expansion installe un discours critique neuf, qui vise à toucher un lecteur moyen. Corollairement, l'édition sur le sol africain est touchée par la crise à la fin des années 1980, puis se renouvelle au début des années 1990, particulièrement au Sénégal et en Côte d'Ivoire, ainsi qu'au Mali. Comme en témoigne l'étude consacrée à ce dernier pays, les caractéristiques des structures éditoriales sur le sol africain sont directement liées aux régimes politiques en place dans les pays concernés, dont le positionnement par rapport à la culture n'est jamais neutre. Ils peuvent

favoriser, orienter, ou contrôler drastiquement les publications littéraires. C'est en partie de ce fait que les écrivains issus des pays d'Afrique continuent à publier en France. L'étude, à partir d'entretiens, de la relation nouée par certains d'entre eux avec leurs éditeurs fournit d'autres éléments pour comprendre les paramètres de cette extraversion éditoriale.

Les deux chapitres suivants analysent les manifestations de ces cycles de crise et d'expansion à travers deux études de cas témoignant de la valorisation, au cours de la période étudiée, des auteurs originaires d'Afrique par des institutions littéraires situées en France. En donnant toute leur place à ces dernières, ils éclairent les échanges et les négociations entre les auteurs et les intermédiaires culturels qui choisissent (ou pas) de les valoriser. La première institution est l'ADELFI, créée en 1924, sous la colonisation, et qui remet annuellement depuis 1960 le Grand Prix littéraire de l'Afrique noire à ces auteurs. Deux autres institutions sont abordées au chapitre trois, à travers la place qu'elles consacrent aux auteurs issus d'Afrique : des journaux à vocation de guides littéraires pour un public cultivé, *La Quinzaine littéraire* et *Le Magazine littéraire*, de leur création en 1966 jusqu'en 2006.

Chapitre premier

Deux vagues transnationales de reconnaissance des auteurs africains depuis 1960

Si certaines œuvres de littérature africaine (orales par exemple) échappent à l'enregistrement économique, les livres publiés restent, en tant que biens symboliques, des œuvres de l'esprit *et* des biens disponibles sur le marché. L'offre de titres représente donc, sur la longue durée, un indicateur du développement de cette production culturelle. Les données bibliométriques disponibles permettent d'observer un essor des livres de littérature africaine parus sur différents marchés. Cet accroissement général du nombre de titres parus sur cinquante ans ne va cependant pas nécessairement de pair avec leur légitimation sur la scène littéraire internationale. Il masque en outre des irrégularités, qui touchent la nature des écrits, leur répartition par genres littéraires, mais aussi leurs lieux et modes de publication, ce qui impose d'examiner les institutions qui les font vivre de par le monde – au premier chef, les maisons d'édition. Ces mouvements se retraduisent en effet, du point de vue des auteurs, par des possibilités concrètes de publication en constante modification, que la suite de ce chapitre décrit, en dressant un inventaire historicisé des opportunités institutionnelles qui se sont offertes à eux de 1960 à 2010.

Celles-ci révèlent des mouvements d'oscillation entre heurs et malheurs dans les pays d'Afrique et en France du point de vue des auteurs qui cherchent à être publiés. À une relative expansion des structures éditoriales sur le sol africain, sous contrôle du nord, après les indépendances, succède une crise, puis une reprise. Les évolutions institutionnelles depuis la France donnent

parallèlement à voir une légitimation en deux vagues des auteurs originaires d'Afrique subsaharienne. Au tournant des années 1980, la cooptation de Senghor à l'Académie française coïncide avec la multiplication de structures éditoriales spécialisées, qui viennent relayer Présence africaine, la maison historique située à Paris, en crise depuis les années 1970. Au milieu des années 1990, une deuxième vague de légitimation introduite par deux éditeurs nouveaux venus contribue à changer le regard porté sur la littérature africaine, et renforce l'importance du placement éditorial pour les écrivains : trouver un éditeur compétent sur le long terme devient un enjeu particulièrement décisif pour ces derniers.

La croissance du nombre de titres de littérature africaine

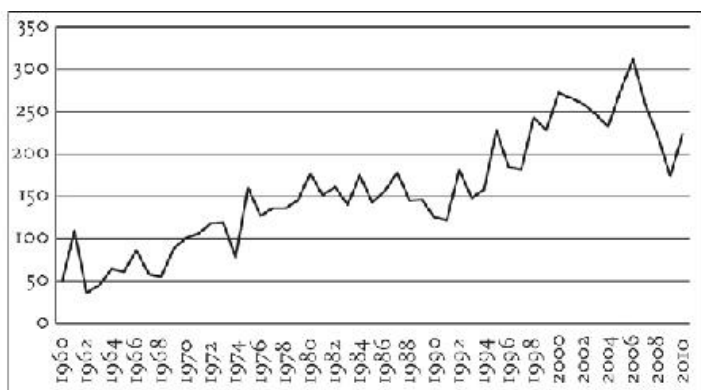
Quantifier la production littéraire des écrivains originaires d'Afrique subsaharienne francophone nécessite une réflexion sur les paramètres de définition de celle-ci, qui n'ont rien d'évident. De même que la signification du terme « Afrique », lourd de connotations, a évolué, celle de la littérature africaine varie selon les partis pris de ceux qui en parlent ou l'étudient. La nature des premières publications de littérature africaine est sujette à débats, selon les découpages linguistique et géographique adoptés pour la définir – comme le montrent les différents points de départ et sources mobilisés dans les histoires littéraires et les études critiques, qui alternent entre production orale ou écrite, anonyme ou dûment revendiquée, en français ou dans des langues africaines, etc.

Les premiers travaux universitaires dans les années 1960 et 1970, dont les choix prévalent longtemps dans une vulgate pédagogique, font plutôt commencer la littérature africaine en français avec le courant de la Négritude, né en France dans les années 1930^[190]. La focalisation sur ce courant littéraire a eu pour effet d'éclipser d'autres textes parus dans les années 1920^[191], ou dans les langues africaines. Plaidant pour une définition plus extensive de cette littérature, Alain Ricard souligne la mise à l'écart des productions dans ces langues, sous-étudiées^[192], et la construction de cet ensemble littéraire dès le XIX^e siècle comme un objet (linguistique et esthétique) relevant de l'oralité. Malgré une tradition écrite de quinze siècles dans des graphies spécifiques (égyptien, berbère, nubien), dont le syllabaire guèze est encore en usage aujourd'hui, et qui explique en partie le maintien d'une certaine culture de l'écrit même sous la colonisation^[193], ce sont les possibilités graphiques de transcrire la parole qui restent rares^[194]. Les caractères latins et arabes sont massivement utilisés à cette fin la plupart du temps, y compris pour retranscrire des langues africaines.

Les premiers recensements quantitatifs d'auteurs ou de titres de littérature

africaine paraissent peu après les indépendances : ceux qui se centrent sur la partie francophone de l'Afrique subsaharienne, de plus en plus nombreux, donnent la part belle aux écrits en langue française, en intégrant également progressivement quelques parutions dans les langues africaines et en anglais. Différentes sources disponibles^[195], tributaires d'une définition de cette production littéraire comme un ensemble de titres parus sur le marché, convergent pour accréditer sa croissance sur le long terme.

Au niveau quantitatif, la production littéraire en provenance de cette région du monde s'amplifie continuellement depuis les décolonisations, advenues en 1960 dans la grande majorité des pays de la zone étudiée^[196]. Le nombre annuel de titres publiés par des auteurs issus d'Afrique subsaharienne francophone a été multiplié par six en moins de cinquante ans : de 49 titres en 1960, la production est passée à 312 titres en 2006 (Graphique 1). Ce mouvement à la hausse, typique de l'offre de livres français des dernières décennies, qui s'accompagne d'une baisse des tirages moyens, est toutefois légèrement plus marqué qu'en France^{[197]{198}}.



Graphique 1 : Nombre annuel de titres de littérature publiés par des auteurs issus d'Afrique subsaharienne francophone (1960-2010)⁸.

Malgré des années creuses (comme en 1962, en 1968, en 1974, en 1991), des records successifs (en 1980, en 1987, en 1992, en 1995 ou en 2000) confirment une tendance lourde à la hausse, d'autant que les ouvrages publiés en Afrique sont sous-représentés dans la source utilisée, en raison de la difficulté à comptabiliser une production informelle ou non officielle, pas toujours accessible sur le marché, et à obtenir les informations de la part des éditeurs, surtout depuis les années 2000^[199]. La production apparaît particulièrement heurtée dans cette décennie, avec notamment une chute de la production à 174 titres en 2009, chiffre qui avait été pourtant toujours dépassé depuis 1994.

La répartition des pays d'implantation des éditeurs publiant ces titres témoigne de fortes asymétries géographiques dans cette production, et leur augmentation entre 1990 et 2010 (tableau 1). La production de livres apparaît concentrée dans un nombre restreint de pays. Plus de la moitié des titres

concernés sont édités en France, et cette part a augmenté entre 1990 et 2010, comme celle, beaucoup plus modeste cependant, des livres publiés en Belgique et au Canada.

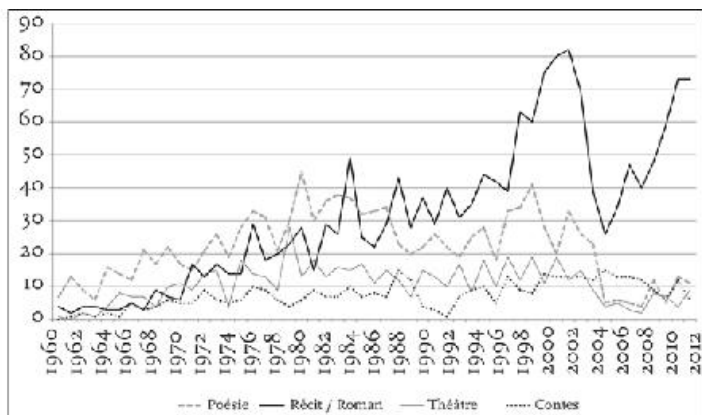
Tableau 1 : Nombre et pourcentage de titres de littérature africaine parus par pays, toutes années confondues jusqu'en 1990 puis jusqu'en 2010⁽²⁰⁰⁾

Pays	Nombre de titres (1990-2010)	Pourcentage
France	1207	32,0%
Cameroun	136	3,6%
Zaïre / RDC	96	2,6%
Sénégal	83	2,3%
Côte d'Ivoire	59	1,6%
Togo	28	0,8%
Congo	28	0,8%
Bénin	23	0,6%
Mali	22	0,6%
Belgique	22	0,6%
Burkina Faso	22	0,6%
Monaco	11	0,3%
Canada	21	0,6%
Guinée	14	0,4%
Niger	15	0,4%
Gabon	05	0,1%
Suisse	08	0,2%
Roumanie	07	0,2%
États-Unis	03	0,1%
Autres	13	0,4%
Non renseigné	24	0,7%
Total	3768	100,0%

Jusqu'en 1990, quatre pays africains totalisent à eux seuls près de 35 % de la production de titres. Il s'agit, dans un ordre décroissant, du Cameroun, du Zaïre, du Sénégal, et de la Côte d'Ivoire. Ces deux derniers pays démarrent plus timidement mais s'affirment dans les années 1980 : ils sont dotés de structures éditoriales plus conséquentes⁽²⁰¹⁾, comme les NEA, le plus gros producteur en nombre de titres, qui a publié de 1970 à 1988 près de 300 ouvrages de fiction. Au Togo et au Burkina Faso, l'édition connaît un développement dans les années 1980. Ces parutions sur le sol africain, qui comprennent beaucoup de poésie, d'ouvrages de petite taille (moins de 70 pages) et publiés à compte d'auteur ou par des producteurs occasionnels (parfois des prête-noms fantômes, imprimeries, établissements de recherche, ONG), sont au contraire plus volatiles, et ont tendance à renforcer le caractère discontinu de la courbe (graphique 1 et 2). Elles déclinent dans la deuxième moitié des années 1980, comme sur le continent africain en général, notamment au Nigéria⁽²⁰²⁾.

Cet affaissement correspond à une conjoncture de crise économique et politique qui touche alors de nombreux pays d'Afrique, comme le Bénin, la Côte d'Ivoire, le Mali, le Cameroun ou le Zaïre, etc. Ces crises, qui mettent

bien souvent en évidence des dérèglements préexistants, notamment dans le domaine scolaire, se répercutent sur le pouvoir d'achat de l'État et des habitants. Les politiques d'ajustement structurel massivement imposées ensuite par les organismes internationaux réduisent les débouchés sur le marché du livre, et mettent également en difficulté les maisons plus importantes. Les NEA, qui soutenait la croissance de la production de livres dans la période précédente, doit par exemple fermer en 1988. Dans nombre de pays, après une floraison de journaux privés contestataires, les réformes démocratiques et l'instauration du multipartisme au début des années 1990 ont offert un nouveau cadre politique et institutionnel, notamment pour l'implantation de structures éditoriales neuves, ce qui modifie certains équilibres (tableau 1). Les parts du Cameroun et du Zaïre dans la production éditoriale ont proportionnellement décliné entre 1990 et 2010. Des pays comme le Gabon, le Mali ou le Burkina Faso ont au contraire publié en 2010 davantage de titres littéraires qu'en 1990 comparativement aux autres pays.



Graphique 2 : Répartition des titres de littérature publiés par des auteurs issus d'Afrique subsaharienne francophone par année et par genre littéraire (1960-2012)⁽²⁰³⁾.

L'évolution de la répartition du nombre de titres parus par genre littéraire témoigne quant à elle de l'importance prise par le roman. Le genre devient au cours des années 1980 le plus représenté devant la poésie, qui dominait jusque-là la littérature africaine. Ce dernier genre connaît un fort déclin quantitatif en deux temps. Les courbes représentant le nombre de titres romanesques et poétiques parus par an se croisent une première fois entre 1983 et 1984, année où 49 livres de fiction et 37 recueils de poésie se voient publiés, contre 26 et 38 respectivement l'année précédente. Après une inversion de l'évolution, les courbes se croisent à nouveau entre 1987 et 1988, définitivement cette fois, tant le roman prend son envol, alors que la poésie, malgré des parutions régulières jusqu'au début des années 2000 (entre 18 et 41 titres annuels), connaît un net déclin à partir de 2005 (entre 5 et 13 titres annuels). Quant au théâtre, il talonne le roman jusqu'au début des années 1980

pour le nombre de parutions annuelles, avec une augmentation par à-coups, pour un total néanmoins toujours inférieur à celui de la poésie, jusqu'à un peu moins de trente titres. Mais il s'en dissocie nettement par la suite : le nombre de parutions dans ce genre entame une diminution (entre 7 et 19 titres annuels), qui s'accélère comme pour la poésie à partir de 2005 (moins de 10 titres par an).

La littérature africaine s'aligne de ce point de vue, en décalé, sur l'évolution de la littérature française : l'augmentation des parutions annuelles y est également amplement tirée à la hausse par le roman, qui a devancé la poésie dans la hiérarchie des genres littéraires dès la fin du XIX^e siècle, d'abord en quantité puis en qualité^[204]. C'est de même par la poésie, présente avant la colonisation, que la littérature africaine atteint sa première légitimité au début du XX^e siècle, portée par le courant de la Négritude. La légitimation du roman africain dans les années 1950, dont les tirages dépassent dès cette époque ceux des recueils poétiques, puis l'amplification des critiques à l'encontre de la Négritude dans les années 1960, par les écrivains anglophones mais aussi maliens ou congolais par exemple, viennent cependant infléchir progressivement l'échelle des valeurs littéraires. Une fois consacré institutionnellement par la cooptation de Senghor à l'Académie Française, qui incarne la réussite officielle et internationale, le genre poétique connaît une perte d'aura, qui s'inscrit dans un déclin plus général du genre sur le marché mondial du livre depuis les années 1960. La part des publications, mais aussi du discours critique et universitaire consacrée à la poésie diminue, comme celle des prix littéraires : ces derniers reviennent massivement au roman, plus conforme à la logique du marché qui s'étend à la production littéraire africaine (chapitre 2). Un auteur installé et publié en France, ayant consciemment arrêté d'écrire de la poésie après avoir débuté dans ce genre qu'il a un temps investi, évoque ainsi en entretien, en une belle image, l'« espace “peau de chagrin” » que se partagent ses amis poètes, qui le « traitent », selon son expression, de « lâcheur^[205] ».

Les écrivains originaires d'Afrique sont nombreux à continuer à faire leurs premières armes littéraires par des poèmes, parfois écrits dans l'enfance ou l'adolescence, sans qu'ils débouchent nécessairement sur des publications. Jusqu'à la fin des années 1970, c'est aussi par la poésie ou, plus ponctuellement, par le théâtre que la plupart d'entre eux entament une carrière éditoriale. À partir des années 1980, la plus grande part des nouveaux entrants en littérature choisit le roman. Dans cette période de transition, de plus en plus d'auteurs en vue parmi ceux qui ont débuté par du théâtre, de la poésie ou du conte, se mettent aussi à investir le format romanesque. C'est le cas d'Amadou Hampâté Bâ dès 1973, de Sony Labou Tansi en 1979, de Tchicaya U Tam'si et de Jean-Marie Adiaffi en 1980, ou encore de Jean-Baptiste Tati Loutard en 1987. Cette évolution se poursuit dans les années suivantes : les auteurs en question revendiquent dès lors régulièrement la dimension poétique de leurs textes de prose, ce qui nourrit des innovations esthétiques analysées par la

critique^[206]. Cette évolution transnationale, qui correspond à un phénomène d'essor du roman observé dans divers pays du monde à différents rythmes^[207], est peut-être aussi en partie liée à l'affaiblissement de l'édition sur le sol africain, où le genre poétique est particulièrement bien représenté sur le long terme parmi les titres parus.

L'édition de poésie, qui peut se faire sur un mode artisanal, sans grand professionnalisme, se signale en effet, dans de nombreux pays d'Afrique, par sa proportion bien supérieure à celle dont le genre bénéficie en France. C'est le cas en République Démocratique du Congo, au Sénégal, en Côte d'Ivoire et au Congo, mais aussi dans des pays très peu producteurs de livres. Le genre est aussi représenté parmi des maisons françaises pratiquant couramment le compte d'auteur (comme la Pensée Universelle et Saint-Germain-des-Prés). Le conte connaît quant à lui une certaine stabilité plutôt orientée à la baisse au début des années 1990, puis à la hausse dans les années 2000. Il se voit alors au moins aussi représenté que la poésie et le théâtre qui le devançaient au début de la période considérée, ce à quoi participe la réédition de certains titres (comme ceux d'Amadou Hampâté Bâ). Ce genre est bien édité en France, davantage que dans les pays d'Afrique jusqu'en 1990, le Sénégal et la Côte d'Ivoire se démarquant cependant^[208].

Ces évolutions statistiques des parutions sur différents marchés géographiques, qui révèlent l'essor du roman africain, ne peuvent de fait être comprises sans une histoire des formes éditoriales successives qu'ont prises ces titres, dans les pays d'Afrique et ailleurs.

Une édition sous contrôle dans les pays d'Afrique

Des évolutions éditoriales disparates et des marchés du livre captifs

Sur le sol africain, quelques imprimeries existaient pendant la période coloniale, notamment au Congo belge et au Sénégal. Elles sont spécialisées dans les productions officielles (documents, presse coloniale) qui prennent pour longtemps l'ascendant sur les parutions commerciales ou privées^[209]. Elles ne disparaissent pas dans les États indépendants, où elles continuent à assurer une bonne part de la production de livres, en Guinée et au Bénin par exemple^[210].

L'industrie du livre se développe ainsi après 1960 sous tutelle étatique, religieuse, ou du fait de petits entrepreneurs polyvalents, à la fois auteurs, imprimeurs, vendeurs et éditeurs, pour lesquels la différenciation entre ces activités se fait, comme cela a été le cas en Europe, progressivement^[211]. Dans la première catégorie rentrent des maisons comme les éditions populaires au Mali, qui prennent en 1960 la suite de l'imprimerie du Soudan français, ou les Nouvelles éditions africaines (NEA), créées en 1972 à Dakar, qui couvre le Sénégal, la Côte d'Ivoire et le Togo, les trois gouvernements de ces pays

détenant chacun 20 % des parts de la structure. Le CEDA, Centre d'édition et de diffusion africaines, est fondé par l'État ivoirien en 1961 à Abidjan, à l'aide du financement de protestants hollandais et allemands^[212]. Au départ simple société de diffusion, il ne devient éditeur qu'en 1977. Ces maisons présentées comme nationales ou continentales n'excluent pas cependant la participation d'éditeurs étrangers, souvent français ou canadiens, comme dans ces deux derniers cas. Les 40 % restant des NEA sont ainsi capitalisés par Hachette, Édicef, Armand Colin, Fernand Nathan, Le Seuil et Présence africaine^[213], tandis que le CEDA est détenu à 75 % par Hatier, Didier et Mame, jusqu'en 1975, date à laquelle le gouvernement ivoirien achète 15 % de parts supplémentaires.

Le Centre de littérature évangélique, Clé, créé en 1963 au Cameroun par les Églises protestantes d'Afrique noire francophone avec le soutien des églises hollandaise et allemande, est un bon exemple de la deuxième catégorie. Commerciale, la structure publie aussi une littérature empreinte d'une dimension moralisatrice^[214], de même que les nombreuses maisons d'obédience religieuse présentes dans les années 1940 en RDC^[215]. René Philombe, un écrivain, qui fut aussi, à ses débuts, éditeur au Clé, a créé ensuite de manière indépendante les éditions Semences, exemple de la troisième catégorie. Quel que soit leur statut, ces maisons doivent faire face à des difficultés économiques, dans bien des cas à une sous-capitalisation qui les empêche de se développer facilement ou d'assurer la distribution des livres, la priorité étant donnée aux manuels scolaires afin de répondre aux besoins dans le domaine de l'alphabétisation^[216].

Dans ces conditions, il n'y a pas de consommation de masse d'une littérature populaire dans la grande majorité des pays d'Afrique subsaharienne francophones. Les écrivains qui en ont les moyens préfèrent souvent envoyer leurs manuscrits en France^[217]. Localement, ils évoluent dans un groupe social restreint où leur activité est reconnue. Mais ils peinent à élargir leur lectorat, faute d'un public constitué et d'une langue standard unifiée^[218], permettant d'établir l'existence d'une littérature en langue française amplement lue localement. Même produite sur place, celle-ci reste perçue comme élitiste et peu diffusée, le public se montrant davantage réceptif à la littérature orale ou traditionnelle, dans les langues africaines, ou diffusée à travers des médias comme la radio, la chanson ou l'improvisation théâtrale^[219].

Si l'édition dans les pays d'Afrique connaît, bien sûr, des évolutions disparates selon les périodes et les pays, au sein desquels la Côte d'Ivoire et le Sénégal se démarquent avantageusement, elle reste de fait sous contrôle des pays du nord, qui participent au capital des grandes structures éditoriales. La plus grande partie des livres disponibles sur les marchés des pays africains y sont en outre importés. En Afrique francophone, leur distribution sur les différents marchés nationaux est au début des années 1980 dans sa plus grande part assurée par Hachette. La situation ne semble pas avoir substantiellement changé depuis, même si d'importantes distinctions existent entre les pays, et si

les éditeurs canadiens ont pris davantage d'importance. À la suite de sa fermeture en 1988, due à des difficultés financières, et notamment à des détournements de fonds^[220], les NEA se recomposent en 1992 sous la forme de deux maisons nationales au Sénégal et en Côte d'Ivoire. La maison Ndzé est fondée en 1995 à Libreville par un ancien coopérant français, Michel Cadence. Délocalisée en 2003 à Bertoua au Cameroun, elle propose quatre collections littéraires, qui sont dirigées et diffusées dans différents pays d'Afrique, et jusqu'en France, où certains de leurs titres se sont vus réédités, même si l'édition camerounaise en général se caractérise par une « autarcie^[221] » qui l'isole sur le plan international. En Côte d'Ivoire, les NEI engagent une fusion avec le CEDA à la suite de la guerre de 2002 qui a affaibli les deux structures. C'est surtout dans ce dernier pays et au Sénégal, où Hachette acquiert à nouveau de bonnes parts qui lui permettent de se réserver une partie importante du livre scolaire dans le pays^[222], que ces nouvelles maisons prennent de l'ampleur.

La situation de l'édition dans les pays francophones d'Afrique subsaharienne est toujours défavorable, dans un contexte de désengagement de l'État, de quasi-absence de politiques du livre, et de mise en place de taxes sur le livre qui renchérissent son prix déjà élevé^[223]. Destinés par l'Unesco à faciliter la libre circulation des biens culturels et des intrants nécessaires à leur fabrication, l'accord de Florence (1950) et son protocole de Nairobi (1976), ne sont pas ratifiés par la majorité des pays francophones d'Afrique subsaharienne^[224]. Du reste, ceux qui les ont signés ne les appliquent pas quand d'autres (comme le Sénégal), les appliquent sans les avoir validés. Malgré leurs objectifs déclarés, ces mesures aboutissent le plus souvent, dans les pratiques, à faciliter les exportations des éditeurs situés au nord, notamment dans le secteur du scolaire.

Ce fait est un héritage de la décolonisation, moment où le gouvernement français a signé des contrats avec les gouvernements africains pour assurer le maintien du système scolaire français et du caractère officiel de la langue française, suivis par des accords passés entre les éditeurs français et différents gouvernements, dans des conditions parfois opaques, combinées à des commissions et des détournements^[225]. D'après les chiffres du SNE, en 1988, un livre exporté sur deux par la France en Afrique est de type scolaire. La France est le principal exportateur pour toute l'Afrique francophone dans les années 1970 et 1980, zone dans laquelle on trouve les premiers marchés nationaux à l'export. S'ils ne le sont plus en 2010, remplacés entre-temps par la Belgique, la Suisse et le Canada, le bilan y est reste positif, soutenu par le secteur scolaire, dans un contexte général marqué par la réduction générale des exportations de livres^[226]. Un mécanisme de captation de financements internationaux (de l'Unesco par exemple) visant à venir en aide à des marchés du livre en difficultés, aboutit par un apparent paradoxe à renforcer la mainmise des éditeurs du nord, et à tirer à la hausse leurs exportations^[227].

Afin d'illustrer et de compléter cette vue générale, la situation historique du

livre au Mali, pays où ont été organisées plusieurs éditions du festival Étonnants Voyageurs, est présentée en contrepoint.

Le cas du Mali : édition, librairie et statut de l'écrivain

Le pays, l'un des plus pauvres du monde, selon différents indicateurs du PNUD, est néanmoins doté d'une histoire riche et prestigieuse, notamment du XII^e au XVI^e siècle, où il vit se succéder les empires du Mali et le royaume songhaï, faisant de villes comme Tombouctou, Djenné ou Gao des centres culturels, économiques et religieux. Ses frontières actuelles remontent à celles du Soudan, établies en 1947 sous la colonisation française, après que le territoire a été annexé en 1890 à l'AOF. Lors de l'accès du Mali à l'indépendance en 1960, la société est cependant peu scolarisée, et a fourni relativement peu de cadres à l'administration coloniale. Contrairement à d'autres pays relevant de cette zone, comme le Sénégal, plus favorisé, le Mali s'est longtemps caractérisé par un faible nombre d'écrivains, et l'absence d'université – la FLASH, Faculté des lettres, des arts et des sciences humaines de Bamako, n'a ouvert qu'en 1996^[228].

La seule langue d'expression officielle, choisie au moment de l'indépendance et encore en vigueur aujourd'hui, y est le français. Utilisé dans l'administration nationale, le droit, les médias, ce dernier a été longtemps la seule langue en vigueur dans l'enseignement, bien qu'il ne soit la langue maternelle que d'une minorité de la population. Treize autres langues ont le statut officiel de langues nationales, c'est-à-dire que leur usage dans les médias et l'éducation non formelle, leur promotion et leur officialisation sont encouragés par l'État. Malgré la présentation égalitaire de ces treize langues, le bambara y occupe une position dominante : il est la langue première ou seconde de la majorité de la population, et l'une des langues véhiculaires officielles sur l'ensemble du pays, dont l'usage effectif connaît du reste une expansion.

Le Mali présente de ce point de vue une situation de « diglossie enchâssée », cas de figure que l'on retrouve dans de nombreux pays africains^[229]. Comme le Sénégal, il se caractérise en effet par un « plurilinguisme à langue dominante minoritaire », dans laquelle la langue statistiquement dominante est culturellement et politiquement dominée. Moyens de communication de la population, le bambara ou le wolof ne sont cependant pas représentés dans les structures de l'État. C'est une situation courante en Afrique subsaharienne francophone, où les locuteurs réels du français, la « langue de pouvoir, la langue qui permet la promotion individuelle, la clef sociale », ne dépassent pas les 10 % d'habitants^[230]. Les écritures graphiques sont en général moins nombreuses : le français et le bambara sont ainsi majoritaires au Mali. L'arabe, dont la fonction est essentiellement religieuse, y est aussi présent.

Comme dans la majorité des pays d'Afrique, l'histoire et le fonctionnement du système éducatif ne peuvent être bien compris en dehors des rapports

Nord-Sud, du fait du caractère exogène de l'école héritée en 1960 des systèmes scolaires coloniaux, puis de l'imposition d'un ordre scolaire par des organisations internationales et des intervenants étrangers^[231]. Selon les données produites par l'Unesco, le taux d'alphabétisation a augmenté : 9,4 % des adultes âgés de plus de 15 ans étaient en mesure de lire et écrire en 1990, pour 19 % en 2000 et 26,2 % en 2005^[232]. Le pays ne s'en situe pas moins à un des niveaux les plus faibles du monde. Surtout, de tels taux ne permettent de délimiter qu'un marché étroit pour le livre : sur une population de près de 16 millions d'habitants, moins de 5 millions, en comptant large, sont alphabétisés, et ce, dans différentes langues^[233].

À l'école, la majorité des enfants sont encore scolarisés en français, malgré l'existence d'écoles franco-arabes, la mise en place d'une « pédagogie convergente » faisant prévaloir les langues nationales dans les petites classes, et l'alphabétisation dans ces langues en milieu rural. L'enseignement public rassemble environ 75 % des élèves, l'enseignement privé, apparu au début des années 1990, 15 %. Les 10 % restant ont accès à des « écoles spontanées », un « contre-champ scolaire », doté de moyens modestes, et d'une efficacité limitée, financé et organisé par les parents, et par l'État depuis 1994, du fait de leur contribution à l'augmentation du taux de scolarisation^[234]. Des entreprises de post-alphabétisation^[235] s'appuient aussi sur plusieurs titres de presse rurale et des brochures en langue nationale (d'ordre pratique, historique, etc.), ainsi que sur des radios locales qui se sont multipliées depuis la chute de Moussa Traoré en 1991^[236]. Si le changement de régime fut largement le fait de mouvements de revendication démocratique menés par des étudiants et des enseignants, il n'a pas considérablement comblé les lacunes du système éducatif.

Malgré les bienfaits (démontrés par les enquêtes) de la prime scolarisation dans la langue maternelle, les élites dotées de ressources économiques suffisantes continuent d'envoyer leurs enfants dans l'enseignement privé et veillent à ce qu'ils maîtrisent le français, langue de communication internationale susceptible de leur permettre de faire leurs études supérieures à l'extérieur du pays, par scepticisme face à l'offre éducative existante. Les milieux sociaux moins favorisés misent davantage sur les langues nationales.

Qu'en est-il du marché du livre et de l'imprimé ? Historiquement, les aléas du secteur sont à replacer au cœur des évolutions politiques du Mali. La trajectoire d'Amadou Seydou Traoré peut aider à restituer celles-ci, même si sa version des premières années du régime a certainement été embellie lors des propos qu'il nous a tenus en entretien, tant il milite activement à la gloire posthume de Modibo Keita et du régime socialiste qu'il dirigea de 1960 à 1968^[237]. Les historiens sont en effet beaucoup plus mitigés sur cette période, soulignant le bilan économique déplorable, les déceptions et manifestations populaires, ou encore les troubles internes au parti gouvernant, l'Union Soudanaise – Rassemblement Démocratique Africain (US-RDA)^[238]. Traoré avait créé sa première librairie dès 1958, après avoir participé à la bataille

pour le non au référendum depuis son poste de secrétaire de l'Académie du Soudan, ce qui conduisit à sa révocation. Baptisée l'« étoile noire » en référence au « ciel noir de la colonisation », sa librairie est léguée à l'État aux indépendances. Modibo Keïta le réintègre dans ses fonctions publiques comme instituteur et comme gérant de la librairie d'État. Les imprimeries nationales du Mali affichaient des capacités honorables de production de livres, et Traoré est placé à la tête d'une grosse chaîne de quarante-deux librairies et de cent vingt kiosques, ce qui représentait selon lui un réseau de 280 travailleurs. Les éditions populaires du Mali, fondées en société d'État en 1967 par Barthélémy Konté, démarrent en faisant paraître 90 titres l'année de leur ouverture : principalement des ouvrages scolaires puis des créations inspirées par l'histoire et la littérature orale, comme celles de Massa Makan Diabaté qui y publie son premier roman, *Si le feu s'éteignait*, en 1967. Le prix du livre est alors abordable, « l'équivalent d'un paquet de cigarettes », mais le lectorat n'est pas massif, malgré des campagnes d'alphabétisation pour adultes impulsée par l'Unesco qui se soldent par des échecs^[239].

Le coup d'arrêt est cependant donné en 1968, à la prise de pouvoir de Moussa Traoré, qui met en place un régime militaire puis démocratique après une nouvelle constitution votée en 1974, laquelle ne met toutefois pas fin aux pleins pouvoirs du général. Un projet transnational, avec l'intervention d'Hatier, était en cours afin d'étendre ce réseau dans toute l'Afrique de l'Ouest : Traoré, qui le pilotait, fut cependant incarcéré, comme Modibo Keïta ou Seydou Badian Kouyaté, qui avait été ministre de l'Économie rurale en 1962, puis ministre du Plan de 1965 à 1966 (avant de démissionner)^[240].

Libéré en 1978, Amadou Seydou Traoré devient inspecteur de l'enseignement. Il prend la direction de l'institution pédagogique, et parvient, avec l'aide du futur président de la République, Alpha Oumar Konaré, impliqué dans les revendications contre le régime pour de véritables droits démocratiques, à acquérir à nouveau la librairie qu'il avait créée, renommée « librairie nouvelle SA ». Après la mise en place de la III^e République en 1992, d'abord dirigée par le même Alpha Oumar Konaré, il recrée une librairie Traoré, devenue La Ruche à livres en 2008. Éditeur et écrivain, il s'efforce de faire connaître dans ses publications les méfaits du régime militaire de Moussa Traoré, tout en critiquant la corruption du régime en place et en plaidant pour un retour au communisme. Ses livres successifs, en français, en bambara, en graphie *nko*, porteurs de témoignages de victimes ou de bourreaux, et des secrets de l'ère Traoré, connaissent des ventes qui se chiffrent à plusieurs milliers d'exemplaires sur le long terme, chaque livre en français atteignant selon lui « 700 à 800 exemplaires par année »^[241].

Le monopole des Éditions-Imprimeries du Mali (EDIM), une société d'État, fermée de 1992 à 1995, a duré jusqu'en 1988, date de la création de la coopérative Jamana, comprenant une maison d'édition qui publie de premiers titres de littérature un an plus tard. L'édition locale ne se développe qu'à sa suite, après qu'elle a contribué à impulser les manifestations populaires

mettant fin au régime de Moussa Traoré. Ces acteurs de la filière du livre doivent affronter une série de problèmes qu'ils mettent volontiers en avant : le désengagement de l'État, l'aide fluctuante des ONG, la législation internationale qui concourt à accentuer le coût des intrants nécessaires à la fabrication des livres, couramment sous-traitée à l'étranger par conséquent, les faibles ventes dues au prix excessif du livre par rapport au pouvoir d'achat, qui renchérissent son coût de revient, ou le piratage. Ainsi, l'éditeur des « classiques maliens » qui, outre des manuels scolaires en français et dans six langues nationales, a édité des cartes géographiques du pays, fait face à la reproduction de ces dernières à une qualité et un coût bien moindres. Il précise qu'au Mali, aucun précédent juridique n'a encore donné gain de cause à un plaignant pour contrefaçon, malgré l'existence de lois régissant la propriété intellectuelle^[242]. Sans acte de jurisprudence, des cartes piratées ont, selon ses termes « inondé le marché », empêchant toute rentabilité pour son entreprise. Organisés au sein de l'OMEL (Organisation malienne des éditeurs de livres), les éditeurs peinent toutefois à faire entendre leurs réclamations par les pouvoirs publics.

La situation économique des éditeurs est donc invariablement difficile. Imprimer les livres dans l'une des trois imprimeries de Bamako est coûteux, parce que les intrants nécessaires à la fabrication du livre sont toujours chers, en l'absence de ratification des accords de Florence et de son protocole de Nairobi. « Le papier coûte extrêmement cher. Et puis il y a de la corruption : il faut arroser tout le monde... », explique, ainsi, une éditrice^[243]. Les livres qui sortent des presses locales ne sont du reste pas toujours de bonne qualité : Amadou Seydou Traoré explique qu'il a dû vérifier tous les exemplaires de son ouvrage, certains se révélant défectueux. Sauf pour de petites quantités, l'impression locale des livres est donc exceptionnelle. Les impressions se font tantôt en France, tantôt à l'île Maurice, en Tunisie ou en Chine.

Malgré la désapprobation générale que suscite le piratage, les libraires ambulants ou les « librairies par terre », stands présents sur les marchés, qui vendent moins cher des ouvrages de seconde main, protégés sous pochettes plastiques, n'attirent pas les mêmes jugements. Comme le formule un libraire, rejoint en ce sens par la grande majorité de nos interlocuteurs : « Plus on en vend, mieux c'est pour tout le monde. Ça fait partie du développement d'un pays. Étant donné le pouvoir d'achat, c'est bien que ça existe sous cette forme^[244]... » L'indigence proprement littéraire des librairies installées, dont quelques-unes sont situées dans les hôtels – à destination donc, de leurs clients, le plus souvent étrangers, séjournant temporairement au Mali –, est en effet frappante. Plus que des ouvrages de littérature, en français ou dans les langues nationales, elles proposent généralement des articles de papeterie, des manuels scolaires, des encyclopédies et des dictionnaires, qui permettent de rendre leur commerce économiquement viable, en particulier au moment de la rentrée des classes. Des solutions sont imaginées pour apporter le livre au plus près des habitants qui ne se déplacent ni dans les librairies situées dans les

hôtels, ni à la bibliothèque nationale. Outre les stands sur les marchés, le libraire Bah a conçu des présentoirs rouges pour les installer dans les épiceries ou stations-service. Dix-sept d'entre eux ont été disposés en ville fin 2008 : « Ça marche bien. Ça me permet d'avoir un bout de ma boutique un peu partout^[245] ! »

D'après les libraires rencontrés, les livres en langues nationales semblent également ne se diffuser que parcimonieusement par un tel canal. Ils représentent des ventes presque insignifiantes : « Cela aura un effet sur la durée, mais ce n'est pas quelque chose d'immédiat^[246] », précise un libraire. Dans ce domaine, la Sahélienne, créée en mai 1992, arbore fièrement le statut de premier éditeur en langues nationales, avec un catalogue de 70 titres en 2008. Elle se présente conjointement comme un bureau de consultance, dans les domaines de l'alphabétisation, de l'éducation non formelle, de la santé, de l'environnement, de l'histoire locale, réalisant des études pour le compte de l'Unicef, de l'ACCT, du PNUD, de la Banque Mondiale, etc. Elle édite des textes en bambara, en peul, en dogon, et en tamashek. Quatre autres maisons, Jamana, Donniya, créée en juin 1996, Le Figuier, créé en 1997, et Toguna, proposent également des livres en langues nationales qui trouvent leurs acheteurs locaux. La traduction en bambara du *Petit Prince*, chez Jamana, est un symbole précoce de cette direction engagée dès le tournant des années 1990. Certains titres de la Sahélienne atteignent des tirages importants de l'ordre de 40 000. C'est le cas de manuels d'alphabétisation en bambara, mais aussi des bandes dessinées sur le sida, ou de *Hinè Nana : Réveil d'un paysannat*, ouvrage historique d'Ismaëla Samba Traoré, écrit en bambara et en français, plusieurs fois réédité et bien connu dans l'environnement local malien.

Longtemps aidé par des ONG internationales, comme Care International, Helvetas ou l'ACCT, Save the Children, qui avaient créé des opportunités en lançant des offres pour combler leurs besoins en publications, La Sahélienne subit de plein fouet dans les années 2000 la redéfinition des priorités de ces associations, qui se réorientent, notamment, dans le domaine de la santé, et se mettent à fabriquer elles-mêmes leurs brochures à moindre coût. La maison a donc réduit ses moyens, le nombre de ses employés, et l'étendue de ses locaux. Les impressions se font à Tunis, ou en France, *via* internet. En 2008, forte de nombreux travaux réalisés par ses assistants de recherche dans les années 1990, la Sahélienne souffre du désengagement de ces organisations : elle a un fort potentiel, que son directeur qualifie d'« énorme », dix fois supérieur, selon lui, aux titres effectivement publiés, notamment sur l'histoire locale. La littérature générale, quand bien même elle fait l'objet d'un véritable travail éditorial en amont et d'une publicité en aval, se vend moins – et ce constat est reconduit par les autres éditeurs : les tirages ne dépassent pas 500 exemplaires par titre. C'est le livre scolaire qui fonctionne : depuis 2000, et la disparition du monopole de fait dont Hatier bénéficiait auprès de l'État, qui décidait seul de l'édition des manuels scolaires, les éditeurs du pays ont

retrouvé une souveraineté relative dans ce domaine. Cela a donné lieu à une rude compétition entre une poignée de structures face aux appels d'offres de l'État, qui autorise pour la première fois la vente des manuels.

Les Éditions et imprimeries du Mali (EDIM), avec leur société d'impression Graphique Industrie, sont bien positionnées dans cette « bataille », qu'elle dispute principalement à Jamana et Donniya. C'est un marché « assez colossal » selon les termes de l'actuel responsable de cette maison, qui a permis en quelques années de développer amplement l'industrie du livre^[247]. Il a redéfini dans tous les cas l'orientation de la maison, qui publiait davantage de littérature avant cette date, et réduit désormais ses prétentions en ce domaine à « un ou deux coups de cœur » par an, moyennant le refus de nombreux manuscrits proposés. Les manuels sont conçus différemment d'une langue à une autre. Ces manuels remplacent les précédents classiques édités en France comme *Mamadou et Bineta*, dont la première édition date de 1950, mais qui fut réédité jusque dans les années 1990, et que l'on trouve encore « partout^[248] ». Les titres mis au programme semblent y rester avec une relative inertie. Ainsi, un écrivain, également professeur de littérature, engagé à la Fédération des Étudiants d'Afrique Noire en France (FÉANF) dans sa jeunesse, regrette en entretien que l'essai *Les Dirigeants africains face à leur peuple* de Seydou Badian, ne remplace pas *Sous l'orage*, son roman mis au programme scolaire depuis des années^[249].

Les tirages des nouveaux manuels atteignent 200 000 livres en moyenne pour le primaire (20 000 selon l'éditrice de Donniya) mais restent moins importants s'agissant des plus grandes classes. Ce secteur, encore monopolisé par des éditeurs français ou canadiens dix ans auparavant, a donc connu dans les années 2000 des changements décisifs qui permettent d'améliorer nettement la rentabilité d'un petit nombre d'entreprises éditoriales. La fabrication du livre, quoiqu'encore chère, a progressé : il s'agit désormais, en 2008, selon les éditeurs que nous avons interrogés, d'avancer dans la distribution et la diffusion des ouvrages dans le pays. Les appels d'offres de la Banque mondiale en ce sens, relayés par des éditeurs français, visent à financer des propositions en ce domaine.

Les éditions Cauris, créées en 2000 à Paris par Kadiatou Touré (la fille d'Alpha Oumar Konaré), fonctionnent avec une antenne à Bamako. Le tirage moyen de leurs titres est compris entre 2 000 et 3 000 exemplaires, que la directrice de la maison dit vendre au Mali plus qu'en France. Les autres éditeurs témoignent aussi de la difficulté d'assurer une distribution en Europe, et même dans d'autres pays d'Afrique : L'Harmattan, maison la plus intéressée en ce sens, sélectionne sur les catalogues de quelques-uns d'entre eux des titres qu'elle achète pour les vendre dans sa librairie. Jamana est une maison au fonctionnement plus opaque, qui, tout en faisant des profits, suscite le scepticisme de beaucoup de mes interlocuteurs. Créée en 1988 par un collectif d'intellectuels, la coopérative Jamana constitue, comme les rassemblements syndicaux qui voient alors le jour, l'un des ferments du basculement vers le

régime démocratique. Vingt ans après sa création, la maison d'édition qui s'y adosse affiche un catalogue de 400 titres, d'une centaine d'auteurs, avec une majorité d'écrits en langue française et une minorité en bambara, dans les secteurs de la littérature et du scolaire. Dotée d'une imprimerie, d'une librairie et d'un centre de documentation, la coopérative comprend aussi un réseau de radios locales et édite des revues et des journaux, comme le quotidien *Les Échos*. La maison est cependant décriée par les auteurs rencontrés pour son manque de professionnalisme : elle ferait payer la publication de la plupart des livres qui y paraissent, sans réaliser de travail éditorial. Les auteurs les plus virulents sont ceux qui ont eux-mêmes fait paraître des ouvrages dans la maison et ont été déçus par le suivi éditorial et la fabrication matérielle des livres.

Il n'en reste pas moins que cette vigueur et ce pluralisme dans l'édition locale ont suscité un nombre plus important de parutions de titres d'auteurs maliens au Mali qu'en France depuis les années 1990. Cela se traduit notamment par la venue dans ces maisons d'auteurs auparavant édités dans des maisons françaises, comme Mandé-Alpha Diarra, ou la réédition de titres auparavant édités en France, comme ceux de Fily Dabo Sissoko ou de Pascal Baba Coulibaly^[250]. Mais ce n'est pas toujours par choix que les auteurs se dirigent vers l'édition malienne. Certains écrivains cherchent au contraire à se faire éditer à l'étranger pour décroquer leur réception, et se rabattent par défaut sur l'édition locale. Cependant, le statut social de l'écrivain au Mali ne s'en trouve pas amélioré. Du fait d'une donnée socioculturelle, que les Maliens appellent le *musa laka*, soit un contrôle social des propos tenus en public, à l'écrit ou à l'oral, les auteurs qui critiquent leur société se heurtent, dès les années 1970, à une « défiance populaire » et à une « marginalisation sociale », corrélée tantôt à l'exil, tantôt à un célibat, plus subis que choisis^[251]. Sébastien Le Potvin évoque l'absence de « reconnaissance, de ressources et d'indépendance »^[252], dont souffrent les auteurs dès cette époque, et qui caractérise toujours leurs successeurs. Parmi les auteurs rencontrés, rares sont cependant ceux qui entreprennent de proposer un manuscrit à un éditeur français sans avoir aucun lien avec ce pays : ils y ont fait leurs études, ou ont noué des relations sociales avec des intermédiaires français leur ayant proposé leur aide. L'expédition d'un manuscrit en France n'a rien d'évident, symboliquement (nombreux sont ceux qui veulent s'adresser avant tout à un public local ou malien) et matériellement (le geste est compliqué).

Malgré quelques tentatives sporadiques, comme des brochures ponctuelles éditées par le ministère de la culture, il n'y a ni journal ni revue spécialisée dans la littérature ou la culture^[253]. La seule possibilité pour restituer l'actualité des parutions littéraires est de publier des comptes rendus et des articles dans les journaux nationaux diffusés dans tout le pays, comme *Les Échos*, *L'Essor*, *L'Indépendant*, *Le Tambour*, ou *Le Républicain*. Trois écrivains que nous avons pu rencontrer, investis dans la vie littéraire locale – ils ont tous les trois présidé un moment l'Union des écrivains maliens – en

écrivent régulièrement. L'un d'entre eux, contributeur régulier, caresse l'idée de créer une revue littéraire, mais, ayant fait quelques tentatives de faible envergure en ce domaine (avec de petites publications trimestrielles, ne durant pas plus d'un an), s'interroge, notamment, sur l'audience qu'il pourrait en escompter^[254]. De même, l'Union des écrivains maliens, héritée du régime communiste (comme sa variante, l'Union des jeunes écrivains maliens), persiste dans une existence qui semble plutôt moribonde. Loin de faire l'unanimité parmi les auteurs rencontrés, cette association peu active et sans fonds financiers a vu se succéder à sa tête dans les dernières décennies des auteurs membres de l'élite sociale, âgés, peu ou plus productifs, publiés localement, dont la légitimité littéraire est mise en cause par des auteurs plus dynamiques, particulièrement ceux qui sont édités en France.

La population éduquée et lettrée en français se caractérise par une grande diversité de pratiques de lecture : la littérature africaine au premier chef^[255], mais aussi quelques classiques français étudiés à l'école, des auteurs russes ou américains, des romans policiers, des *best-sellers*, sont fréquemment cités parmi les objets de lecture. « Je lis tout ce qui me tombe sous la main », dit un auteur de théâtre^[256]. Un éditeur évoque son attrait pour des *best-sellers* rejetés par la critique comme ceux de Heinz G. Konsalik (*La Passion du docteur Bergh*) ou de Gérard de Villiers, qui avec près de deux cents numéros de la série SAS publiés depuis 1965 à un rythme de cinq exemplaires par an, dont chacun se vend à près de 200 000 exemplaires, est l'un des emblèmes d'une littérature « de gare », ajustée à une demande préexistante. S'il a lu et relu des livres de cette série, il apprécie également Ahmadou Kourouma, principalement pour son style. Des écrivains maliens n'ayant pas atteint les grands éditeurs généralistes français sur la longue durée, comme Seydou Badian ou Massa Makan Diabaté sont aussi très appréciés, mais pour des textes peu connus et peu diffusés en France. Les titres les plus populaires que les auteurs ont cités sont *Les Sans-repères* d'Albakaye Ousmane Kounta, édité chez Grandvaux en Suisse, mais aussi ceux de quelques classiques africains de langue française, comme Ahmadou Kourouma, Massa Makan Diabaté, ou Amadou Hampâté Bâ.

Cet éclectisme des lectures et des références s'accompagne rarement, dans les discours, d'une échelle explicite de légitimité culturelle. Plus exactement, le fait que Victor Hugo et la série SAS soient parfois mis, dans les discours que l'on m'a tenus, sur le même plan, semble lié au statut du livre dans un contexte général de pénurie : cet éclectisme sous contraintes se différencie nettement de celui de l'omnivore culturel, distinctif socialement et maîtrisé dans ses expressions face à divers interlocuteurs^[257]. C'est dans tous les cas le champ lexical du trésor précieux qui est mobilisé pour décrire les ouvrages, que certains évitent de prêter par crainte de ne pas les retrouver. Bien rare, le livre est vendu beaucoup plus cher qu'en France lorsqu'il est importé, du fait des taxes locales et des frais d'importation, dans l'un des pays où le pouvoir d'achat est pourtant l'un des plus faibles du monde. Le directeur de la

Bibliothèque nationale du Mali, créée en 1999, lui-même abonné aux journaux, qu'il diffuse dans son grin^[258], n'achète pas plus d'un livre par mois, et déplore le manque crucial de livres. Les écrivains manifestent un relatif détachement par rapport aux différences de légitimité entre les maisons d'édition, même si les plus investis font une différence entre L'Harmattan, appréciée notamment du fait des possibilités de coédition, et Gallimard.

Le libraire le mieux installé dans Bamako évoque la popularité de la littérature africaine qui se vend très bien et dont il suit attentivement l'actualité : il cite les ouvrages édités par Présence africaine, *Maimouna* d'Abdoulaye Sadj, ceux de Tierno Monénembo, etc. Sa librairie offre, comme certaines librairies par terre, des livres de littérature africaine considérés comme épuisés et introuvables en France. Mais la grande majorité de son stock est éditée par des maisons françaises : pas plus de 10 % de celui-ci ne provient des maisons africaines de manière générale, Mali compris. La presse, surtout française dit-il, constitue surtout un produit d'appel.

La rentrée littéraire du Mali a connu depuis janvier 2008 des éditions biennales, devenues annuelles depuis 2015 : celles-ci ont pris de l'ampleur, et pérennisé des financeurs, notamment un soutien de l'État, en premier lieu du ministère de la culture malien^[259]. C'est plus de trente ans après la remise du 5^e prix littéraire malien par le ministère des arts et de la culture (en 1984) qu'a été organisée cette manifestation. Entre-temps, Saliba, le salon du livre de Bamako, n'a connu que deux éditions, en 2001 et 2002. L'émission littéraire nationale, intitulée « En toutes lettres », diffusée par l'Office de Radio Télévision du Mali (ORTM) une fois par mois, suscite quelques discours sceptiques de la part des écrivains, soupçonnant des paramètres peu littéraires dans le choix des auteurs invités.

La réussite de cette rentrée littéraire et l'accroissement, au fil des différentes éditions, du nombre de prix littéraires (au nombre de quatre en 2016) s'inscrivent dans une volonté de concentration sur les besoins du pays, par une réaction paradoxale à la tenue à Bamako depuis 2001 du festival Étonnants Voyageurs, qui se présente, édition après édition comme un « festival international du livre ». Le ministère de la culture du Mali cesse en effet de financer ce dernier précisément en 2008, l'année de la création de la rentrée littéraire. Celle-ci a lieu après le discours de Nicolas Sarkozy à Dakar, qui reconduit avec arrogance des stéréotypes d'un autre âge sur un continent africain dénué d'histoire, ce qui suscite la création par plusieurs intellectuels d'un Comité scientifique de mémoire de l'Afrique lors de cette rentrée.

Des livres sont offerts aux élèves et étudiants, des débats et des projections organisés. Les thèmes de ces derniers en 2008 donnent la prévalence à des thématiques nationales éloignées de celles du festival Étonnants Voyageurs : « Quel avenir pour la filière du livre au Mali ? » ; « Les langues nationales dans l'enseignement au Mali : quelles options pour sortir de l'impasse ? » ; « La colonisation est-elle responsable de l'état actuel de l'Afrique noire ? ». Le règlement des prix littéraires, variable selon la nature de ces derniers, donne la

prévalence aux auteurs de nationalité malienne, et aux éditeurs situés sur le sol africain, à travers des conditions faites pour écarter les auteurs maliens publiés en Europe, aussi prestigieux que soit leur éditeur, même si les coéditions entre un éditeur malien et un éditeur français sont autorisées, ce qui permet par exemple aux livres coédités par La Sahélienne et L'Harmattan d'être éligibles.

L'un des fondateurs de cette rentrée littéraire, Ibrahima Aya, a participé aux Ruches Sony Labou Tansi, résidences ou chantiers d'écriture, organisés par l'association Écritures Vagabondes à Bamako chaque année entre 2001 et 2005. Cette association, présidée par Monique Blin puis par Mohamed Kacimi, soutenue par diverses institutions et associations françaises, vise, par la tenue de tels événements au Liban, en Syrie, à Anvers, au Maroc, au Togo, ou au Cameroun, à faire se rencontrer des auteurs du « nord » et du « sud ». Elle a été renommée Écritures du Monde en 2009. C'est là qu'Aya, auteur de nouvelles parues mensuellement dans le quotidien national *L'Essor*, ayant emporté un succès public et réédités en recueil (en 2003), noue une amitié avec Aïda Mady Diallo, autre jeune écrivaine de Bamako, qui a codirigé une année le festival Étonnants Voyageurs. Tous deux agronomes de formation, après des études à l'étranger, en Ouzbekistan et en Moldavie, sceptiques par rapport à ce festival, ils sont parvenus à impulser cette rentrée littéraire dans une logique de résistance ambivalente par rapport à la France^[260].

Le cas du Mali témoigne donc d'évolutions dans les pays d'Afrique. Les premières structures éditoriales ayant pris leur essor sur le sol africain depuis 1960 sont restées associées aux éditeurs du nord, et/ou contrôlées par eux. Cette situation a persisté après qu'elles ont été frappées dans la deuxième moitié des années 1980 par une crise économique dont les effets ont été confortés par les évolutions législatives et institutionnelles du commerce mondial, maintenant les marchés du livre captifs face aux éditeurs d'Europe ou d'Amérique. Mais la situation malienne atteste de velléités d'indépendance, au niveau du secteur du livre scolaire ou de la tenue d'une rentrée littéraire, qui découle en partie de la tenue à Bamako du festival Étonnants Voyageurs depuis 2001. Celui-ci, manifestation jusque sur le sol africain de la légitimité acquise par la littérature africaine en France, a suscité des réactions mitigées chez les écrivains et éditeurs locaux, entre enthousiasme et résistances face à ses présupposés. Dans quelle mesure ce festival s'inscrit-il dans une évolution plus générale des institutions littéraires françaises, plus soucieuses de publier et de légitimer les auteurs originaires d'Afrique ? Y répondre implique de retracer les rythmes et les étapes de la reconnaissance littéraire de ces écrivains en France.

Une première vague de légitimation en France

Deux décennies creuses dans l'édition française

De manière paradoxale, René Maran, Guyanais devenu administrateur colonial en Oubangui-Chari, premier Noir récompensé par le prix Goncourt en 1921 pour *Batouala, véritable roman nègre*, est souvent considéré comme le fondateur de la littérature africaine. Davantage que sur l'unanimité de la critique, le succès de ce roman publié chez Albin Michel repose sur le scandale et les ventes en librairie, y compris lors de ses rééditions. Du fait de sa préface dénonçant la colonisation, il est interdit de circulation en Afrique, et l'auteur, contraint de renoncer à ses fonctions dans l'administration coloniale, doit rentrer en France. La censure fait en effet partie des facteurs qui entravent et déterminent les formes prises par les premières œuvres, avec l'absence de public constitué et d'instances de légitimation établies^[261].

Ainsi, aucun lieu d'édition spécifiquement consacré aux auteurs originaires d'Afrique n'existe en France avant la Seconde Guerre mondiale. Les premiers titres écrits par des colonisés paraissent de manière isolée chez des éditeurs français généralistes et s'insèrent dans l'ensemble des titres de littérature coloniale, écrite par des voyageurs, des administrateurs ou des militaires issus de la métropole. Leurs textes s'en émancipent progressivement en suivant deux directions essentielles : le témoignage, présenté comme authentique, et la documentation, combinée à un savoir d'ordre ethnologique, comme dans *Doguiçimi* de Paul Hazoumé. Ces productions sont bien reçues dans des maisons comme Larose, qui s'est spécialisée dans l'Afrique et l'Asie coloniales. De tels écrits connaissent très peu de rééditions par la suite, à quelques exceptions près, comme *Batouala* de René Maran, *Karim* d'Ousmane Socé Diop, publié dans l'imprimerie Puyfourcat en 1935, puis en 1948 aux Nouvelles éditions latines, ce qui le fait accéder au prix littéraire de l'AOF, ou les textes de Félix Couchoro, objets d'un succès populaire lors de leur parution en feuilletons dans *Togo-presse*^[262].

S'agissant des genres littéraires, c'est la poésie, déjà présente et développée en Afrique avant la colonisation contrairement, au roman ou au drame^[263], qui s'impose d'abord, avec la Négritude. Le genre est porté par deux modes d'expression collectifs, les revues et les anthologies, bien ajustés à la double ambition du courant : s'affirmer par la différence et mettre en avant une solidarité forte entre les auteurs. Ces formes éditoriales, marquées par « leur composition interracial et leur visée transnationale^[264] », comme l'explique Anthony Mangeon, légitiment l'existence de littératures noires qui entretiennent depuis Paris des liens avec des espaces aussi différents que l'Afrique, les Antilles ou les États-Unis. Dès cette période, le rôle des « interactions entre intellectuels blancs et noirs », via certains éditeurs, Rieder ou Kra-Le Sagittaire, et de personnalités comme Jean-Richard Bloch et Guy Lévis Mano, joue un rôle important dont l'étude reste à mener^[265].

Les anthologies ou les préfaces sont ainsi régulièrement le fait d'auteurs blancs qui cautionnent cette littérature, en tant que traducteurs, savants, ou

critiques littéraires. La maison Présence africaine, fondée par Alioune Diop en 1949, deux ans après la revue éponyme, s'affirme peu à peu, fait naître des opportunités décisives et devient le premier éditeur en nombre de titres de littérature africaine jusqu'en 1990 (tableau 2). Elle est légitimée dès ses débuts par un comité de patronage composé d'écrivains et universitaires français d'importance, témoignant d'une recherche de compromis entre les « différentes tendances des revues métropolitaines^[266] ». De manière révélatrice, André Gide, figure symboliquement dominante dans le champ littéraire français avant la Seconde Guerre mondiale, et Jean-Paul Sartre, qui occupe cette position à la Libération jusque dans les années 1960^[267], en font partie et contribuent au premier numéro. Ce parrainage d'intellectuels, également contributeurs, comme Pierre Naville, s'ajoute alors à celui d'administrateurs coloniaux, comme Robert Delavignette, préfacier de la réédition de *Karim*. Les auteurs-phares regroupés autour de la revue, Senghor, Césaire, Damas, Rabemananjara, occupent aussi des positions politiques en France. Alioune Diop abandonne son poste de sénateur pour s'occuper de sa maison d'édition. Députés après la Seconde Guerre mondiale, les quatre autres écrivains sont appelés à devenir des cadres dans leurs pays.

Les années 1950 voient une diversification générique de la production littéraire, comme en témoigne le catalogue de Présence africaine^[268]. Elles marquent les débuts du conte, genre particulièrement bien diffusé ensuite dans les pays d'Afrique, qui intéresse aussi un éditeur généraliste comme Fasquelle, éditeur de Birago Diop en 1947, alors que les textes de théâtre attendent les années 1970 pour prendre de l'ampleur. La pratique théâtrale s'était développée de manière inégale sur le continent africain avant les indépendances, où elle n'aboutit à l'édification de deux théâtres nationaux à Abidjan et à Dakar qu'en 1959. Elle est portée par les influences missionnaires puis par le cadre scolaire et colonial qui prévaut à l'École Normale William Ponty, ce qui produit un théâtre éducatif, volontiers édifiant et soumis au goût européen^[269]. Le roman, dans sa veine populaire^[270], retient particulièrement l'attention d'Alioune Diop et connaît un véritable âge d'or dans cette décennie, qui donne lieu à une relative polarisation des discours autour de la colonisation, particulièrement à partir de 1955. À l'authenticité, toujours recherchée pour attester la valeur littéraire des œuvres, s'adjoint l'engagement, sous l'influence de Jean-Paul Sartre, préfacier de *L'Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache* de Senghor parue aux PUF en 1948.

L'importance prise par la question coloniale dans l'actualité politique suscite toutefois l'intérêt d'autres éditeurs généralistes pour cette littérature. Les auteurs trouvent des interlocuteurs chez de jeunes éditeurs tiers-mondistes et engagés, qui se sont installés au tournant des décolonisations, tels que Pierre-Jean Oswald, qui crée sa maison en 1960, ou Maspero à partir de 1959, lorsque Le Seuil adopte une ligne plus modérée en ce domaine^[271]. Ils sont également édités par des structures plus anciennes et prestigieuses, comme Julliard, qui parvient à attirer Maurice Nadeau^[272] et publie Ferdinand Oyono

dès 1956, Stock (éditeur d'Olympe Bhêly-Quenum en 1960), Seghers, maison dédiée à la poésie créée en 1944, qui publie Senghor cinq ans plus tard, et surtout Le Seuil, fondé en 1937, premier éditeur du même Senghor en 1945. D'autres maisons misent clairement sur les succès commerciaux et la rotation rapide, comme Robert Laffont (qui publie Mongo Beti en 1953), Flammarion (qui publie Aké Loba en 1960), puis Albin Michel (éditeur de *La Plaie* de Malick Fall en 1967). Un troisième groupe d'éditeurs, dans lequel on peut ranger Plon (qui publie *L'Enfant noir* en 1953^[273]) et les Nouvelles éditions latines (éditeur d'Ousmane Socé Diop en 1937), se caractérise par une orientation beaucoup plus conservatrice.

Les années 1960 et 1970 voient peu de changements substantiels du côté de l'édition spécialisée en France – seule Présence africaine se maintient, en amorçant un déclin, que le décès d'Alioune Diop en 1980, alors qu'il n'avait pas organisé sa succession, ne fait qu'accentuer. La création de la collection bilingue « Les Classiques africains » en 1964 chez Julliard répond aux attentes d'un public restreint d'universitaires et d'amateurs spécialisés, ayant de l'intérêt pour la littérature traditionnelle et les langues africaines. Malgré quelques exceptions, comme Le Seuil, qui édite Yambo Ouologuem et Sony Labou Tansi en 1968 et en 1979, la majorité des maisons généralistes françaises ayant publié leur premier auteur africain avant les indépendances en éditent fort peu ensuite, et celles qui s'en étaient désintéressées maintiennent leur attitude pendant près de trente ans, en fort contraste avec la période précédente, plus politisée. Certains écrivains témoignent ainsi de difficultés pour trouver un éditeur, comme Ahmadou Kourouma, dont le manuscrit des *Soleils des indépendances* ne suscite l'intérêt qu'au Canada avant d'être réédité au Seuil en 1970, ou Tchicaya U Tam'si. Cette situation est aux antipodes de celle des années 1950 où de tels écrivains étaient activement recherchés, tous les espoirs étant alors tournés vers l'édition en Afrique. Malgré la productivité maintenue de Présence africaine et les quelques publications, au compte-gouttes, du Seuil et de Seghers, les éditeurs français qui font paraître un nombre important d'ouvrages de littérature africaine dans ces décennies accueillent du compte d'auteur (tableau 2). La croissance du nombre de titres est donc soutenue par cette pratique et par les nouvelles maisons créées en Afrique.

Les années 1980 correspondent à une reprise pour Le Seuil, Seghers ou Présence africaine. La création en 1975 de L'Harmattan, un nouvel éditeur atypique intéressé par la littérature africaine, précède ainsi des changements décisifs dans l'édition française. L'une des manifestations de cette première vague de légitimation des auteurs originaires d'Afrique est la cooptation de Léopold Sédar Senghor à l'Académie française à l'été 1983.

Tableau 2 : Répartition de la production de nouveaux titres de littérature africaine jusqu'en 1990 par éditeur et par période^[274]

Maison	1950-1969	1970-1989	1990-1999
Présence africaine (France)	28	28	28

Julliard (France)	Repris par	Albin Michel
Seghers (France)		6
Le Seuil (France)		10
P.-J. Oswald (France)	Repris par	22 Harmattan
La Pensée Universelle (France)	Créée	29 1970
Saint-Germain-des-Prés (France)	Créé	36 1966
Éditions Saint-Paul (France)		10
Imprimerie Saint-Paul (Cameroun)		10
CEDA (Abidjan)	Créé	36 1977
NEA (Dakar)	Créées	100 1972
Clé (Cameroun)	Créé	36 1964
Chez l'auteur		28

Le « premier Noir en habit vert »^[275] : Senghor à l'Académie française

Cet épisode est un moment polémique : comme l'entrée de la première femme, Marguerite Yourcenar, trois ans plus tôt dans cette institution, celle de l'un des représentants majeurs de la Négritude témoigne de résistances à y intégrer des catégories sociales dominées, jusque-là écartées. L'histoire de l'Académie française la situe du côté du pouvoir temporel : « institution littéraire d'État » créée en 1635 pour contrer le clientélisme auquel étaient soumis les écrivains^[276], elle joue à partir du XIX^e siècle un rôle inverse, en accroissant l'hétéronomie du champ littéraire, comme l'analyse Gisèle Sapiro^[277]. Caractérisée par un puissant esprit de corps, elle défend en effet un usage policé et orthodoxe de la langue française, à travers ses prix littéraires et son dictionnaire. Emblème de l'importance du patrimoine littéraire pour définir et perpétuer la « conscience nationale » par-delà les changements de régime politique, elle fonctionne à l'articulation du littéraire et du politique – ainsi, le président de la République détient le pouvoir de ratifier (ou non) les lauréats cooptés, dès lors consacrés comme « “élites” de la nation^[278] ».

Ces élites sont au XIX^e et au XX^e siècle souvent des notables dont les œuvres, primées, font l'objet de bonnes ventes. Elles se composent de membres de la noblesse, du clergé, de la diplomatie, de la politique, de l'armée et de l'université. L'empire colonial a été représenté dès ses débuts parmi les académiciens, à travers des militaires, dont certains ont participé à la conquête, comme le maréchal Lyautey, l'amiral Lacaze, et Claude Farrère, de grands voyageurs, auteurs de récits d'aventure marqués par l'exotisme, tels Pierre Loti et Pierre Benoit, ou défenseurs du colonialisme, comme les frères Tharaud, mais aussi des écrivains coloniaux installés outre-mer, à l'instar de Louis Bertrand^[279]. Sur la longue durée, en affinité avec ces pratiques de sélection d'Immortels par ailleurs blancs, hommes, généralement catholiques, et avec les exclusions indirectes qui les accompagnent, la rhétorique coloniale nourrit aussi certains discours prononcés à l'Académie^[280].

L'évolution de l'institution après 1945 ne peut cependant se comprendre sans revenir aux enjeux de la Seconde Guerre mondiale, qui fut aussi, comme l'a montré Gisèle Sapiro, une guerre des écrivains. Le recrutement social des membres de l'Académie française se caractérise alors par une proximité aux

fractions possédantes et dominantes, attestée par la comparaison avec celui des membres de l'Académie Goncourt, de *La NRF* et du Comité National des Écrivains. Ayant maintenu pendant le conflit un « attentisme » facilité par l'éparpillement des académiciens hors de Paris, et par la lutte entre deux fractions, l'une hostile à Vichy, l'autre pétainiste, l'Académie démontre ensuite avec force son « inertie institutionnelle et [s]es capacités de résistance » face aux changements apportés par la Libération : le groupe des partisans du régime de Vichy « qui observe une attitude de retrait dans les premiers temps de la Libération, ne tarde pas à relever la tête^[281]. »

Les chroniques tenues par François Mauriac, lui-même académicien, dans *Le Figaro littéraire*, puis dans *France-Observateur* livrent des observations perspicaces de ce rétablissement progressif. L'engagement de Mauriac dans la Résistance est un cas unique sur les quarante Immortels. Cette exception, en dépit des propriétés sociales de Mauriac, qui le rapprochent, en apparence, de celles d'autres académiciens comme Henry Bordeaux, s'explique par des « effets de champ » jouant à plein du fait d'un double positionnement mondain et ascétique dans le champ littéraire, original parmi ses pairs^[282]. L'auteur a souvent relevé les contradictions entre les logiques mondaine et littéraire nichées au cœur de cette assemblée qu'il a observée avec une certaine liberté de ton et cherché à transformer. Il critique ainsi son attitude en 1945 qui, en faisant porter la faute sur les moins compromis, épargne les responsables, comme Charles Maurras, finalement exclu en 1946 à la suite de sa condamnation par la cour de justice de Lyon à la réclusion à perpétuité et à la dégradation nationale, qui précéda son internement à Riom, puis à Clairvaux. Avec quelques autres, comme Georges Duhamel, secrétaire perpétuel à titre provisoire de 1942 à 1946, qui démissionne une fois ses propositions de réforme écartées, Mauriac a pourtant imaginé à plusieurs reprises une assemblée idéale, recomposée par l'intégration d'écrivains résistants.

Cette ambition n'aboutit dans l'immédiat après-guerre qu'aux seules cooptations de Paul Claudel et de Jules Romains^[283] (aux côtés de quelques autres peu investis en littérature, comme le médecin Louis Pasteur Vallery-Radot), alors que le camp adverse continue à défendre farouchement ses candidats. Par exemple, la cooptation de Pierre Gaxotte (secrétaire de Maurras et rédacteur en chef de *Je suis partout* jusqu'à la défaite) traitée comme un « non-événement » par le *Figaro littéraire*, qui consacre une bonne part de ses colonnes au suivi de l'actualité littéraire institutionnelle^[284], est emblématique du relèvement de ce camp en 1953. Ce renouveau est également renforcé par les élections du duc de Lévis-Mirepoix la même année, de Jean Cocteau, Daniel Rops et Jérôme Carcopino (qui fut secrétaire d'État à l'Éducation nationale et à la Jeunesse dans le gouvernement de Vichy) en 1955, d'Henri Massis et Henry de Montherlant en 1960 puis de Thierry Maulnier en 1963.

Les polémiques dans la presse se poursuivent lors de la seconde candidature de Paul Morand en 1958 (après un premier échec en 1936) : compromis sous l'Occupation, ambassadeur de Vichy en Suisse et en

Roumanie, il manque alors de peu d'être élu^[285]. Ce scrutin est interprété, en dépit de la reconnaissance de l'œuvre littéraire de Morand, comme une « manifestation vichyssoise » répondant à des mobiles extra-littéraires, à laquelle d'autres académiciens ont fait « barrage », dans un texte non signé rédigé par André Siegfried, historien et politiste élu en 1944 à l'Académie. Celui-ci y théorise en outre, après Mauriac^[286], une distinction entre droite et gauche académiques, toutes deux situées à droite sur l'échiquier politique. La première est définie comme un « résidu de droite pure », « fait d'attachement au principe d'autorité le plus authentique, tel qu'issu de l'ancien régime le plus orthodoxe », qui résiste « aux prétentions inadmissibles du monde moderne », quand la seconde se caractérise « par une sorte de libéralisme humaniste, issu de la Renaissance et du XVIII^e siècle des lumières^[287] ». L'échec de Morand fut suivi d'une nouvelle présentation dès 1959, et de l'annonce du veto du général de Gaulle en cas de réussite, veto qui, une fois levé en 1968, permit aussitôt l'élection de l'écrivain, à une large majorité^[288].

Jusqu'à son décès en 1970, Mauriac continue pourtant à prôner un renouvellement contraire de l'Académie, qui intègre quelques résistants emblématiques comme André Chamson en 1956, Joseph Kessel en 1962 ou Pierre Emmanuel en 1968. Ce dernier, poète et résistant de la première heure, journaliste au *Figaro* et dans la presse catholique, premier président de l'Institut national de l'audiovisuel, finit cependant par claquer la porte de l'institution en 1975, à la suite de la cooptation de Félicien Marceau – Marceau avait été condamné par contumace à quinze ans de réclusion pour sa participation à des émissions de radio collaborationnistes en Belgique, son pays natal, qu'il avait fui à la Libération. Pierre Emmanuel avait averti les académiciens à ce sujet en distribuant une lettre signée de l'ambassadeur de Belgique. Sa décision, qu'il adresse sous forme d'un courrier à ses confrères, n'est cependant pas entérinée : « Conformément à l'usage constant, l'Académie décide de ne pas accepter cette démission^[289]. » Malgré les cooptations d'autres résistants comme Ambroise-Marie Carré et Jean Bernard en 1975, Maurice Rheims en 1976, Jean Dutourd en 1978, et Michel Droit 1980, Pierre Emmanuel ne se montre plus Quai Conti jusqu'à son décès en 1984. Cette période coïncide avec le secrétariat perpétuel de Jean Mistler (1973-1985), également compromis sous l'Occupation^[290], qui orchestre un important renouvellement des académiciens^[291].

Mais l'institution subit aussi l'influence traditionnelle du pouvoir politique en place : depuis l'élection de Valéry Giscard D'Estaing en 1974, certains académiciens, tels que Roger Caillois (élu en 1971) et, surtout, Jean d'Ormesson (en 1973), « grand électeur » particulièrement impliqué à ses débuts^[292], appellent ainsi à une ouverture de l'Académie aux femmes et aux étrangers, dans leurs échanges privés et dans les médias. Cette tendance aboutit à la cooptation de Marguerite Yourcenar en mars 1980, au cœur de la campagne présidentielle de François Mitterrand, alors que celui-ci avait mis au nombre de ses mots d'ordre une vague internationalisation de l'Académie

française. Nommé ministre de la Culture après l'élection de ce premier président de la République socialiste, Jack Lang s'en ressaisit en évoquant la création d'une académie francophone internationale distincte. Dans ce contexte, une poignée de représentants de la gauche académique s'emparent de la formule pour tâcher d'impulser des changements.

Or, le seizième fauteuil qui finit par être attribué à Senghor porte une histoire encombrante : c'est celui qui fut attribué à Charles Maurras en 1938, après un premier échec en 1936. Bien que le fauteuil ait dû être déclaré vacant, la condamnation de son occupant à la Libération l'excluant de fait de toute fonction officielle, aucune procédure ne fut toutefois organisée pour lui trouver un remplaçant jusqu'à son décès en 1952, comme pour Philippe Pétain, et contrairement à Abel Bonnard. C'est seulement au décès de Maurras en 1953 qu'un successeur se voit élu, en la personne du duc Antoine de Lévis-Mirepoix, historien monarchiste, romancier récompensé en 1917 par le grand prix du roman de l'Académie et journaliste proche de l'Action française. Ayant connu son prédécesseur, il se plie au rituel de l'hommage, qui n'était pourtant pas de mise dans un tel cas d'exclusion : « Épreuve difficile, dont le nouvel élu se tira avec élégance » est-il précisé dans sa biographie officielle^[293]. Par une ironie du sort, après son décès en juillet 1981, les Immortels ne parviennent pas à se mettre d'accord pour élire le nouvel occupant de ce fauteuil maudit. Sans remonter à l'histoire longue de ce siège habitué aux occupants fantômes, les journalistes narrent la chronique d'un remplacement laborieux, marqué par trois élections sans lauréats.

Les académiciens ont déjà rejeté plusieurs candidats lors des deux premières élections blanches, le 3 juin et le 27 octobre 1982. Jacques Soustelle n'obtient d'abord pas la majorité, vraisemblablement en raison de son passé politique, ce dont il avait tenté de se prémunir par l'envoi d'un courrier aux Immortels. Ce procédé inhabituel et le contenu de la lettre déclenchent des discussions internes juste avant de procéder au vote^[294]. Fils d'un ouvrier cévenol devenu ethnologue et anthropologue spécialiste du Mexique ancien et de l'Amérique précolombienne, Soustelle est pourtant un pur produit de la méritocratie républicaine. Reçu premier au concours de l'École normale supérieure à dix-sept ans, lauréat de l'agrégation de philosophie à vingt ans, il débute sa carrière de chercheur sous l'influence de Marcel Mauss et Paul Rivet. Marxiste et pacifiste, chargé de cours à l'école coloniale à la fin des années 1930, sous-directeur du Musée de l'homme en 1937, il s'engage dans la résistance à l'occupant allemand et rejoint de Gaulle à Londres en 1940. S'il poursuit à la Libération, en tant que professeur à l'École Pratique des hautes études, ses recherches universitaires, sa carrière politique est marquée par une rupture : ministre de l'Information en 1945, puis ministre des Colonies, secrétaire général du RPF en 1947, il s'éloigne du général de Gaulle dès 1958 en raison de la question algérienne. Nommé gouverneur général de la colonie en 1955-1956, il épouse en effet la cause de l'Algérie française : ministre délégué auprès du Premier ministre, chargé du

Sahara, des DOM et TOM et de l'Énergie atomique dans le gouvernement Debré, il est démis en 1960 de ses fonctions, puis quitte la France après l'échec du putsch d'avril 1961. Opposé aux accords d'Évian et poursuivi pour atteinte à la sûreté de l'État, il s'exile en Suisse et en Italie, avant de rentrer en France en 1968. Directeur d'études à l'École des hautes études en sciences sociales en 1970, il ne se consacre plus, au moment de son premier échec à l'Académie, qu'à l'ethnologie, après un bref retour à la politique, notamment en tant que député de Lyon de 1973 à 1978. Le scrutin lui donne 14 voix après trois tours de vote, contre 7 à Jean Delannoy et 4 à Paul Vialar, 7 bulletins marqués d'une croix, visant à peser dans le décompte, manifestant une opposition nette à ce candidat.

Lors de la deuxième élection, les académiciens se montrent incapables de trancher entre les trois candidats Bertrand Poirot-Delpech, Louis Pauwels, et Jean-Edern Hallier, alors que Jean Delannoy et Paul Vialar recueillent moins de voix. La troisième élection est marquée par l'intrusion assez spectaculaire de Charles Trenet dans la compétition : soutenu par son succès populaire et par un véritable battage médiatique, il est cependant desservi par sa désinvolture auprès des Immortels. Il ne se livre ainsi à aucune des visites protocolaires, pas même au secrétaire perpétuel, et promet publiquement, d'une manière aussi fracassante que maladroite, de léguer l'une de ses propriétés à l'Académie s'il s'y trouve élu. Malgré « sa stature, sa carrière, sa production, son image internationale, et tout ce qu'il a fait pour le renom de la France et surtout de la langue française », les manières du chanteur ne s'ajustent donc en rien à l'« esprit maison »^[295], selon les termes d'un journaliste. Les trois tours de scrutin s'achèvent donc sur un nouveau *statu quo* : Michel Mohrt^[296] est en tête avec neuf voix au premier tour, contre sept à Michel de Saint-Pierre, six à Pierre-Jean Rémy, quatre à Trenet, et une à Marie-Madeleine Martin. Au deuxième tour, Trenet n'en récolte plus que deux, et au troisième, le nombre de bulletins blancs ou marqués d'une croix n'a fait qu'augmenter, sans qu'aucune majorité absolue ne se dégage pour ce fauteuil « hanté ou imprenable », selon Jean-François Kahn^[297].

Si les quarante ne parviennent pas à se mettre d'accord pour assurer la succession du duc de Lévis-Mirepoix, les journalistes ne manquent pas d'idées et proposent des candidats. Ainsi, *Le Quotidien de Paris* du 23 février 1982 offre un débat qui dramatise la troisième élection, sous le titre « L'auteur de « Y'a de la joie » sera-t-il immortel demain matin ? ». Après l'échec de Trenet, c'est à la question « Qui verriez-vous sous la coupole ? » qu'invite à répondre *Le Matin de Paris*. Ses colonnes invoquent une « crise de confiance, crise de régime à l'Académie » et donnent la parole à vingt et une personnalités^[298]. Les propositions abondent sans qu'apparaisse encore le nom de Léopold Sédar Senghor. C'est là que cinq académiciens, Jean Bernard, Alain Decaux, René Huyghe, Claude Lévi-Strauss, et surtout le meneur, Alain Peyrefitte, décident de présenter ce nouveau candidat, qui avait déjà été sollicité en ce sens par Jack Lang et François Mitterand. *Le Monde* répercute cette proposition, tout

en persistant à défendre le chanteur de soixante-dix ans précédemment évincé. Jean-Pierre Péroncel-Hugoz souhaite voir élus ces deux candidats, qu'il présente comme porteurs d'une ouverture, et surtout Senghor, « parce que l'Académie qui s'est enfin ouverte aux femmes, avec Marguerite Yourcenar, doit également accueillir ceux de l'extérieur qui sont nôtres par la culture. C'est tout de même plus important que le passeport⁽²⁹⁹⁾ ! » Cette périphrase dénie l'individualité et rappelle les frontières d'une communauté nationale qui prétend inclure : « l'extérieur » désigne ici une géographie non française, mais peut aussi renvoyer à la couleur de peau du candidat, malgré le commentaire final.

La référence au passeport est en effet ambivalente. Si le motif a pu être brandi pour écarter certaines candidatures, comme celle de Jorge Semprun (plus vraisemblablement refusé en raison de son passé de communiste et de résistant⁽³⁰⁰⁾), Senghor a bien en effet, contrairement à l'Américain Julien Green (élu en 1971 sans qu'il n'y ait aucun débat à ce sujet⁽³⁰¹⁾) et au Cubain José Maria de Hérédia (élu en 1895), les citoyennetés sénégalaise *et* française, du fait de sa trajectoire sociale et politique qui le lie étroitement à la nation française. Mais les débats tenus à huis clos entre académiciens manifestent le caractère problématique de la question pour un candidat aussi atypique – Yourcenar s'était ainsi pliée à la demande de naturalisation française qui lui était faite pour faciliter son élection⁽³⁰²⁾. Senghor doit donc montrer patte blanche sur ce point, ce qui ne lui est pas difficile. Il a en effet acquis la nationalité avant de candidater à l'agrégation de grammaire, dont l'obtention en 1935 lui a permis d'enseigner le français, le latin et la grammaire au lycée à Tours puis dans la région parisienne comme professeur de l'éducation nationale. Premier agrégé africain, il incarne une réussite par le système scolaire français qu'il a lui-même servi. À partir de 1945 et pendant quinze ans, il est ensuite professeur de langues et civilisations africaines à l'École nationale de la France d'outre-mer, dans la section « Afrique Noire », tout en occupant le poste de député français du Sénégal. Président de la République du Sénégal de 1960 à 1980, il continue toutefois à séjourner en France avec Colette Hubert, petite-fille d'un marquis normand, qu'il a épousée en secondes noces en 1957. L'écrivain a donc bien *deux* passeports, le plus manifeste, auquel il tient à ne pas renoncer, se révélant plus stigmatisant que l'autre en France, et lié à sa peau noire sur laquelle insistent les journalistes⁽³⁰³⁾.

Écrivain et chroniqueur littéraire précoce, Bernard Frank répond de manière sarcastique à cet article, en y relevant l'appel implicite à l'autorité du président de la République. Sartrien dissident, observateur critique de la vie littéraire française – dont il a l'habitude de moquer les mondanités et les prix –, inventeur de la formule « galligrasseuil », il est aussi le baptiseur du groupe des « Hussards », dont il fit lui-même tardivement partie. Ancien collaborateur des *Temps Modernes*, de *L'Observateur*, où il remplace Maurice Nadeau, du *Nouvel Observateur* dans les années 1960, il entre en 1981 au *Matin de Paris*, un quotidien lié au magazine précédent, ainsi qu'au Parti

socialiste. C'est depuis cette tribune qu'il vitupère contre cet article, dressant un tableau sagace de la situation académique et des candidats envisagés pour le seizième fauteuil :

L'Académie française est une plaisanterie et nous nous épuisons en objurgations toujours vaines à son égard. Pour l'honneur de la France, elle aurait dû élire Soustelle (De Gaulle en 1940, l'Algérie française, l'ethnologie, le Mexique), Louis Pauwels (*Le Figaro Magazine*, Marc Aurèle, Gurdjieff), Bertrand Poirot-Delpech (*Le Monde*, l'ami du président, le respect dans l'insolence), Charles Trenet (la chanson, la poésie, Radio 37, Cocteau, le surréalisme à la portée du premier venu, nos vertes années, la joie teintée de mélancolie : que reste-t-il de nos amours ?).

Maintenant, pour se blanchir, nous lui offrons une dernière chance : élire Léopold Sédar Senghor (agrégation de grammaire. Ami de Pompidou et du président. Ancien président de la République du Sénégal. Inventeur de la « négritude ». Son anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache a été préfacée par Sartre. Déjà membre de l'Académie des sciences morales et politiques. Francophone éminent^[304].)

L'ensemble de cette chronique, parue deux mois avant la tenue de la quatrième élection, est bien davantage une réaction ironique rappelant la dimension politique de l'Académie, avec une distance face aux débats en cours s'acharnant à maintenir la candidature de Trenet, qu'une attaque en règle du nouveau candidat en lice. Toutefois, elle ne signale en rien la nouveauté de ce dernier, si ce n'est par un jeu de mots ironique visant à souligner la couleur de peau atypique du candidat. C'est à cela que répond l'écrivain d'origine congolaise Tchicaya U Tam'si, dans un dossier du *Magazine littéraire* consacré, au même moment, à l'Afrique noire. Peu réceptif à l'ironie globale du propos de Bernard Frank, il se montre en revanche critique envers l'absence de reconnaissance de l'importance symbolique de la présentation de Senghor, ravalé au niveau de ses concurrents :

Mais une littérature africaine en langue française ! Connais pas. Oui ! Il y a L. S. Senghor. Mais il n'est pas certain que c'est à ce titre que les immortels du Quai Conti en feront leur pair. C'est que l'on sait vaguement qu'il est poète, un grand poète, un très grand poète. Bernard Frank ne semble pas y croire lui qui dans une de ses chroniques au *Matin* insinue plutôt que l'académie, toute honte bue pour n'avoir pas élu Charles Trenet, devra, pour « se blanchir » élire Senghor, ancien président du Sénégal, ami des Présidents Pompidou et Mitterrand – à ce titre seulement ou encore parce qu'il a été auteur (en 1948) d'une *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*... Et encore le mérite de cette anthologie pour notre chroniqueur est d'avoir été préfacée par J.-P. Sartre^[305].

Tchicaya U Tam'si, qui a lui-même été soutenu par Senghor, préfacier de son premier recueil poétique, *Épitomé*, en 1962, souligne l'ambivalence de la reconnaissance du talent littéraire du poète-président. Si les responsabilités politiques et le réseau de connaissances sociales ont toujours eu leur part dans les choix de l'Académie, il estime que l'insistance de Bernard Frank sur ces facteurs est déplacée dans ce cas précis. Il juge implicitement remarquables la trajectoire sociale et la carrière littéraire senghoriennes depuis sa position initiale. Précocement édité au Seuil, doté d'un réseau social dans les milieux

littéraires et politiques français dès les années 1930, Senghor a aussi des échanges avec de nombreux auteurs africains, auprès desquels il reste un symbole de réussite. Il a longtemps joué le rôle de généreux préfacier et passeur de textes auprès d'éditeurs parisiens^[306]. Ironique, le propos de Tchicaya U Tam'si vise cependant l'appréciation dominante réservée en France à la littérature africaine. Mentionnant la célèbre anthologie de 1948, il dénonce ainsi la méconnaissance et l'ignorance de la critique.

Mais Bernard Frank a raison sur un point : les propriétés sociales de Senghor, ses prises de position publiques et son statut littéraire en font un candidat solide qui remplit parfaitement les critères de l'Académie. Comme celle de Yourcenar, déjà reconnue par diverses distinctions littéraires, membre de l'Académie Royale de Belgique depuis 1970, assumant des traits masculins, une œuvre dotée d'une profondeur métaphysique et une posture asexuée^[307], sa trajectoire politique, culturelle et sociale neutralise en partie ses caractéristiques socialement stigmatisantes – sa couleur de peau, son origine africaine. Catholique et sérère, il appartient ainsi à deux groupes minoritaires dans un Sénégal à dominante musulmane et wolof^[308]. Comme Yourcenar encore, pressenti et proposé par des membres de l'Académie déjà en place (qui rédigent sa lettre de candidature à sa place), il n'a pas de ce fait à se plier à ses rituels les plus mondains, puisque le dépôt d'une candidature doit s'accompagner, selon des usages non écrits bien mieux respectés que le règlement officiel, de visites aux académiciens.

Les capitaux scolaires, culturels et symboliques de Léopold Sédar Senghor représentent un solide atout. Auteur d'une œuvre déjà amplement honorée et récompensée, il reçoit la médaille d'or de la langue française remise par l'Académie en 1963, année où le grand prix international de poésie lui est également attribué. Passé par l'une des classes préparatoires littéraires les plus prestigieuses de France, la khâgne de Louis-le-Grand, il y a noué une amitié avec Georges Pompidou. Sa trajectoire révèle une intrication ambiguë entre la littérature et la politique : député à l'Assemblée nationale française de 1945 à 1960, il est, à l'indépendance, le premier président du Sénégal pendant vingt ans. Son œuvre de poète et d'essayiste, marquée par une vingtaine de titres essentiellement publiés au Seuil depuis *Chants d'ombre* en 1945, l'a fait considérer comme candidat pour le prix Nobel de littérature^[309]. Elle a été récompensée par de nombreuses distinctions mondaines, jusqu'aux prix Apollinaire en 1974, Prince-Pierre de Monaco en 1977 et Cino Del Duca en 1978. Cette dernière récompense, la mieux dotée de France, est accordée par l'Institut de France à des œuvres portant un « message d'humanisme moderne », par un jury dans lequel les académiciens sont bien représentés^[310]. Également commandeur de l'ordre des Arts et des Lettres, grand-croix de la Légion d'honneur, docteur *honoris causa* de nombreuses universités, Senghor est surtout membre de deux des cinq académies de l'Institut de France, l'Académie des sciences morales et politiques (où il est installé en 1969, lors d'une cérémonie où Valéry Giscard d'Estaing fait son éloge) et l'Académie des

sciences d'outre-mer (en 1971) où, considéré comme « associé étranger », il a déjà eu l'occasion de revêtir l'habit vert. Ce parcours fait de lui, selon l'expression de Janet Vaillant, un « parfait Français noir^[311] », un modèle d'intellectuel francophile et cosmopolite bien intégré dans les milieux politiques français.

À l'issue du vote du 2 juin 1983, Senghor est coopté au premier tour. Sur 34 votants, le lauréat obtient 20 voix face à la duchesse Edmée de la Rochefoucauld, poétesse et présidente au long cours du jury Femina (qui reçoit dix voix) – auxquelles s'ajoutent un bulletin blanc et trois bulletins marqués d'une croix. Il n'est cependant pas l'unique candidat heureux ce jour-là : son confrère n'est pas Trenet, qui essuie un nouvel échec (aucune voix ne lui revient). C'est Jacques Soustelle, précédent candidat malheureux au fauteuil de Lévis-Mirepoix, qui le rejoint avec une majorité absolue de 25 voix pour un fauteuil non moins symbolique, celui de l'historien Pierre Gaxotte, décédé entre-temps (et qui fut proche de Maurras), contre un candidat presque inconnu, Florent Gaudin (qui reçoit deux voix), sept bulletins marqués d'une croix, soit le même nombre que lors du premier échec de Soustelle, complétant le scrutin. Le couplage de ce scrutin manifestant ainsi le maintien d'une opposition nette face à ce candidat controversé, résistant et partisan de l'Algérie française, avec l'élection d'un ancien colonisé qui se présente comme l'un des acteurs de l'indépendance sénégalaise, a pu favoriser un équilibre des positions.

Le positionnement politique de Senghor dans les années 1940 et 1950 est pourtant resté ambigu, tant il a longtemps été plus favorable à une autonomie de l'Afrique française au sein d'une fédération qu'à son indépendance (un mot qu'il n'emploie que tardivement, en plaidant pour que cette dernière soit négociée)^[312]. Deux prises de position critiques dans les colonnes de *Peuples noirs, Peuples africains*, la revue dirigée par le romancier camerounais Mongo Beti, ne manquent pas de le rappeler, dénonçant la collaboration de Senghor avec le néocolonialisme français, y compris celui des médias^[313]. L'œuvre littéraire du poète y est dévaluée au prisme de son évolution, non exempte de ce que Guy Ossito Midiohouan nomme des « pirouettes » politiques, au service d'une « idéologie colonialiste, l'*humanisme franco-africain*^[314] ».

La ligne conservatrice de l'Académie se voit du reste confirmée par la réapparition inattendue de Pierre Emmanuel avant ce quatrième scrutin. Alors qu'il avait été l'un des premiers auteurs influents à saluer la parution des recueils poétiques de Senghor à la fin des années 1940^[315], il adresse un courrier à la Compagnie l'informant de son intention de participer à nouveau aux élections, révélant de la sorte un esprit d'indépendance attaché à l'autonomie littéraire de l'institution. La Compagnie, réunie en assemblée exceptionnelle juste avant l'élection pour statuer sur l'attitude à adopter face à ce revirement, vote alors après discussion à l'unanimité (à mains levées) la décision de considérer, au cas où Emmanuel se présenterait, que le geste

vaudrait des excuses envers Félicien Marceau et la Compagnie, et de faire cesser immédiatement la séance en cas d'opposition. Sont visées les déclarations du poète en 1975, considérées comme offensantes pour les autres protagonistes^[316]. Le poète résistant ne se présenta finalement pas. S'il n'avait, en se retirant en 1975, pu manifester que la portée individuelle de son désaccord, que n'avait du reste pas entériné l'institution, ce vote unanime atteste, au niveau collectif, l'hétéronomie de l'Académie dans le champ littéraire, son esprit de corps solidaire, et la position de force détenue en son sein par la droite académique, quarante ans après la Seconde Guerre mondiale.

Si l'élection de Senghor témoigne donc en apparence, comme celle de Yourcenar, d'une ouverture à des candidats au profil atypique, elle peut aussi être mise au compte de la continuation d'une lutte sous-jacente entre deux pôles constitués dès les années 1930, ce que confirme l'exceptionnalité des deux lauréats au regard des minorités sociales dont ils sont issus. Jean d'Ormesson salue là des événements encourageants pour le futur de l'Académie, attestant son appartenance à une gauche académique^[317] qui se refaçonne autour des enjeux politiques et symboliques les plus décisifs du moment. Comme pour Yourcenar élue en même temps que Michel Droit en 1980, ou pour Edgar Faure élu en même temps que Michel Déon en 1978, l'élection de Senghor semble ainsi avoir été rendue particulièrement aisée du fait de la seconde succession ouverte par le décès de Pierre Gaxotte. Si aucune rumeur de troc n'apparaît attestée (contrairement au cas de Yourcenar^[318]), la même sorte d'arrangement, au moins implicite, semble tout à fait inscrite dans les mœurs de l'Académie. Michel Déon a été favorable à l'Algérie française, comme d'autres membres du groupe des « Hussards » ayant ainsi manifesté, comme Soustelle, leur opposition au général de Gaulle à ce sujet. Ils ont pu soutenir cet équilibre marqué à droite, de même que l'un de leurs parrains, anti-gaulliste de longue date, Paul Morand. Edgar Faure est du reste, comme Soustelle et Senghor, qui se connaissent, membre de l'Académie des sciences d'Outre-mer, créée sous le nom d'Académie des sciences coloniales en 1923, et ayant accueilli de nombreux Immortels avant qu'ils ne soient cooptés sous la Coupole^[319].

Le déroulement des deux cérémonies successives de réception des nouveaux lauréats révèle l'attitude nostalgique de l'institution face au passé colonial français, éludé ou discrètement reconnu comme légitime. En mars 1984, c'est Edgar Faure, ami de longue date de Senghor, qui se charge de prononcer un discours lyrique de réception du poète, parrainé pour l'occasion par Alain Peyrefitte et Maurice Schumann. Il rappelle le rôle politique de Senghor, qu'il fit rentrer pour la première fois au gouvernement en 1955, comme secrétaire d'État à la présidence, dans la proposition d'une « Union française » dont il a été partisan, sans oublier de mentionner les options politiques de Jacques Soustelle à ce moment :

Votre rapport préparé discrètement est remis à la fin du mois de mai. Une devise éclate :

“Choisir de ne pas choisir.” [...] Il faut accepter l'intégration proposée par Jacques Soustelle car elle n'est pas la dépendance ; elle est le contraire de la dépendance, elle est la réhabilitation^{320}.

Senghor prononce quant à lui un hommage à la discipline historique, à l'histoire de France, dont il fait un « modèle exemplaire » pour les « peuples du Tiers-Monde »^{321}, et à l'historien très traditionnel que fut Lévis-Mirepoix, concentré sur les « causes matérielles et psychologiques » et les « grandes figures » de la nation française dont il fut le biographe^{322}. Plaçant son énonciation du côté de l'universel, sans s'inscrire dans aucun particularisme (contrairement à Yourcenar qui rappela l'exclusion dont furent frappées les femmes), il évoque cependant brièvement un passage de l'œuvre de Mirepoix s'étonnant de la cruauté du code noir pourtant mis en place par des chrétiens sous Louis XIV, ce qui n'empêchait pas l'historien de dresser un bilan positif de ce règne^{323}.

Les discours tenus lors de cette cérémonie de réception en présence de François Mitterrand (qui se montre à l'Académie pour la seule et unique fois en deux septennats^{324}), à laquelle quatre cents personnalités ont été conviées, et qui est retransmise à la télévision, ménagent donc largement l'histoire (coloniale) établie, à travers une conformité aux « valeurs nationales » et à la monarchie que salue même, avec un peu d'étonnement, la presse d'extrême-droite^{325}. Senghor n'a pas hésité à insister sur le « milieu féodal » dont il est lui-même issu, cette origine lui permettant de livrer sa « relecture africaine » de Mirepoix malgré son socialisme^{326}. La presse mobilise ensuite un registre alternant les jeux sur les couleurs de la peau du nouvel élu et du vêtement d'académicien^{327}, des parallèles ambivalents avec les succès de Yannick Noah^{328} ou de Marguerite Yourcenar^{329}, le pittoresque (*Le Monde* évoque une œuvre « scandée par le tam-tam^{330} »), la mission de représentation du continent africain, et le champ lexical d'un apaisement, dont l'objet est éludé – on devine cependant une évocation implicite des plaies occasionnées par la perte de l'empire colonial. Le *Figaro* fait ainsi de Senghor un « symbole de réconciliation », « aux dimensions d'un continent »^{331}. Un reporter du *Monde* à Dakar restitue au contraire la réception limitée de cette élection symbolique dans le pays du poète-président :

L'homme de la rue, en revanche, saisit difficilement la portée de l'événement, d'autant qu'en général son français est encore hésitant, sinon embryonnaire. Les qualités littéraires et poétiques du « chantre de la négritude » ne sont guère perçues par ceux qui vivent effectivement les réalités quotidiennes de l'homme noir^{332}.

La distance établie entre Senghor et le Sénégalais moyen est ici à la fois sociale, géographique et linguistique. Trois ans après que le poète-président a quitté le pouvoir et impulsé une vie culturelle dans son pays, autour, par exemple, de l'organisation du premier festival des arts nègres en 1966, de l'implantation d'éditeurs ou d'une presse marquée par l'absence de censure (dont le quotidien *Le Soleil*, qui narre l'événement académique), qui font du

Sénégal une vitrine démocratique de l'Afrique subsaharienne francophone, cette représentation aboutit à une assimilation de Senghor à la culture française. Les discours et les pratiques du lauréat entérinent cependant en partie une telle présentation, tant ses liens avec les cultures traditionnelles et les langues africaines se sont distendus. Celui-ci a bien enseigné le peul et le wolof à l'École nationale de la France d'outre-mer pendant quinze ans, se refusant à prodiguer des cours de bambara au motif de son niveau « par trop scolaire » dans cette langue, comme il s'en excuse en 1946 auprès de Robert Delavignette^[333]. Il a bien, également, entamé une thèse de linguistique sur la poésie populaire sérère.

Mais cette dernière est restée inachevée du fait de la guerre puis de son engagement sur le terrain politique. Senghor en est venu à oublier en partie sa langue maternelle, la seule qu'il a parlée dans ses sept premières années, au profit du français, découvert ensuite à l'école coloniale, qu'il a présenté comme « la langue des dieux », « à vocation universelle^[334] », et qu'il manie avec un sens aigu de la correction. Fermement attaché à l'orthodoxie de cette langue, il a même pu faire de cette correction une « exigence de portée politique^[335] » au Sénégal, à travers des circulaires précisant les règles d'emploi des majuscules et de la ponctuation. Senghor constitue cependant une référence symbolique aussi importante que clivante auprès des Sénégalais, nombreux à porter un regard critique sur les ambivalences de son engagement historique en faveur de l'indépendance et sur sa soumission à une culture gréco-latine étrangères, comme des auteurs issus d'Afrique, nombreux à percevoir un culturalisme essentialiste dans sa définition de la Négritude^[336]. Ayant témoigné son respect à cette « sorte de grand frère » qui a « combattu le racisme sous toutes ses formes », avec lequel il a échangé de la correspondance, lui adressant certains de ses textes dans les années 1970^[337], Sony Labou Tansi fait aussi de « l'infortuné M. Senghor, avec sa pauvre ex-négritude », l'un de ces intellectuels amateurs de polémique à distance desquels il écrit son œuvre^[338]. Obligé, l'hommage à Senghor reste souvent ambivalent et sélectif pour les générations littéraires ultérieures. Sans mentionner d'autres écrivains du continent africain, cette presse française érige cependant Senghor en porte-parole, en insistant sur les enrichissements positifs que la francophonie apporte à la langue française.

Deux mois plus tard, l'installation de Soustelle sous la Coupole accentue cette tonalité dominante. Le gaulliste Jean Dutourd l'accueille en justifiant l'attitude adoptée par ce dernier en 1962. Il insiste sur la sincérité de ses intentions, sur son amour « partagé » de l'Algérie qu'il a gouvernée, mettant l'accent sur le don consenti par l'ancien colonisateur, sans mentionner la guerre ni la résistance armée de la population algérienne. Il délivre, surtout, une vision noire de l'évolution politique des États d'Afrique rendus indépendants :

En outre, vous aviez observé les résultats déplorables des décolonisations précipitées qui avaient plutôt fait le malheur des peuples décolonisés que celui de leurs anciens maîtres,

lesquels les avaient lâchés avec des soupirs de soulagement, bien contents de se débarrasser de ces possessions vermoulues qui ne rapportaient plus grand-chose et qu'ils traînaient comme des boulets. La grande imposture de la liberté n'avait jamais fait autant de ravages dans le monde ! Quelle liberté leur avait-on offerte, à ces malheureuses contrées délivrées en grande pompe des Européens ? Elles étaient tombées dans des tyrannies cannibales, des marxismes de sorciers, des famines médiévales, des massacres antiques, des chaos que les belles âmes humanitaires n'avaient pas prévus ou s'étaient gardées d'annoncer. Vous ne vouliez pas de cette liberté-là pour l'Algérie^[339].

En 1983, Senghor a quitté le pouvoir au Sénégal depuis trois ans. Progressivement désengagé des problèmes politiques et économiques de son pays, il continue cependant à s'exprimer publiquement, à écrire et à publier. Dévasté par les décès successifs de deux de ses trois fils, il connaît, dans sa vie intime, des années difficiles. Guy, né de son union avec Ginette Éboué, et devenu un brillant universitaire, s'est semble-t-il suicidé^[340]. Philippe-Maguilen, fils unique et chéri qu'il avait eu avec Colette Hubert, décède brutalement dans un accident de la route en 1982. Il participe volontiers, au contraire de Yourcenar^[341], aux commissions de l'Académie française et aux séances hebdomadaires de travail sur la neuvième édition du dictionnaire, avec le didactisme qui le caractérise, en y imposant certains mots de français d'Afrique, comme « essencerie ». Partageant son temps entre Paris, le Sénégal où il se rend au moins deux fois par an, et la maison familiale de sa seconde épouse en Normandie, il finit par s'y retirer après une double embolie pulmonaire qui fragilise sa santé en 1989.

Dans la lignée de sa cooptation, Senghor est l'objet d'honneurs en France : une grande exposition à la Bibliothèque nationale de Paris lui est consacrée en 1985. L'accent est placé, selon son désir, sur ses activités littéraires et intellectuelles davantage que sur son parcours politique^[342]. Son œuvre est mise cette même année au programme dans l'enseignement secondaire, sous l'action de Jean-Pierre Chevènement, alors ministre de l'éducation nationale, puis au concours de l'agrégation de Lettres en 1987 – ce qui constitue un cas unique à ce jour pour un auteur originaire d'Afrique subsaharienne.

Quels sont, ultérieurement, les effets de cette cooptation sur l'Académie ? Le 15 juin 1984, Fernand Braudel est élu en remplacement d'André Chamson, avec le soutien de la gauche académique, et l'assemblée est à nouveau au complet. L'internationalisation de l'Académie, déjà ouverte aux francophones par les entrées de Ionesco, de Green et de Yourcenar, ne se poursuit que vingt ans plus tard. Elle n'accueille qu'avec parcimonie les écrivains issus de pays anciennement colonisés : y sont élus François Cheng (né en Chine, en 2002), Assia Djebar (née en Algérie, en 2005), Amin Maalouf (né à Beyrouth, en 2011), Dany Laferrière (né en Haïti et installé au Canada, en 2013), et Andreï Makhine (né en Russie, en 2016).

Aucun autre auteur issu d'Afrique subsaharienne n'y a cependant été coopté, et l'élection de Senghor reste de ce point de vue une exception. Révélatrice d'une assimilation isolée à un patrimoine littéraire national, elle stimule cependant l'intérêt porté à la littérature africaine, par exemple dans la presse.

Cet intérêt est également suscité au même moment par le vigoureux développement en France d'un secteur éditorial spécifique.

Créations de maisons d'édition et de collections spécialisées

C'est en effet aussi au tournant des années 1980 qu'apparaît une première série d'éditeurs ou de collections spécialisés en littérature africaine, à un moment où les niches de spécialisation se multiplient dans l'édition française, en une période de rationalisation économique et de concentration^[343]. Le label continental prévaut, dans ce cadre, sur les classifications nationales, volontiers adoptées au contraire à propos d'autres parties du monde, comme les pays d'Europe dotés d'un patrimoine littéraire. Ce partage nourrit une saisie particulière de ce territoire africain, « que l'on perçoit encore trop souvent comme un ensemble monolithique, et, pire, et encore très souvent, comme un pays^[344] », comme le relève Bernard Magnier, éditeur et critique littéraire.

Si l'on met de côté la maison Pierre-Jean Oswald, qui avait créé après les indépendances deux collections spécifiques, « Poésie/prose africaine » et « Théâtre africain », orientées autour de genres à rotation lente, et qui pratiquait aussi le compte d'auteur, il faut attendre près de trente ans entre la création de Présence africaine en 1949 et celle de L'Harmattan en 1975, qui rachète le fonds de Pierre-Jean Oswald en 1978. De 1978 à 1986 s'échelonne une série de créations éditoriales : Akpagnon à Paris, avant sa délocalisation au Togo, puis, en 1980, la collection « Monde noir poche » chez Hatier, les maisons Silex et Karthala, suivies, en 1986, de Sépia et Dapper. Les éditions Karthala, baptisées d'après le nom d'un volcan des Comores, abandonnent cependant très vite leur collection littéraire, « Lettres noires », pour se concentrer sur les sciences humaines et sociales. Fondées par un ancien collaborateur de Denis Pryn à L'Harmattan (Robert Ageneau), elles se rapprochent en ce sens de Sépia, créée par Patrick Mérand, qui y avait été responsable de la littérature africaine. Plus avant-gardiste que L'Harmattan, Sépia réalise 30 à 40 % de ses ventes en Afrique, et pratique la coédition^[345]. Créatrice de la fondation Dapper avec son époux Michel Leveau, grand industriel ayant travaillé au Gabon, Christiane Falgayrettes-Leveau est une journaliste déjà spécialisée dans la littérature africaine. Elle conçoit au contraire une formule éditoriale essentiellement diffusée en France, s'ajoutant à un musée et à un lieu culturel d'exposition, qui se pérennisent et contribuent à la valorisation marchande de l'art africain, alors à ses prémices^[346].

L'apparition de ces structures éditoriales s'accompagne de la mise en place d'initiatives moins durables. L'éphémère collection « Espace Sud » de Nathan édite avec Présence africaine six titres d'auteurs africains de 1987 à 1989, en lien avec le secteur scolaire ; la série « Chemins d'identité », chez Robert Laffont puis chez Seghers, racheté par le groupe Laffont en 1960, publie une dizaine de titres de 1980 à 1989. Nubia, une association culturelle créée par le poète guinéen Ahmed Tidjani Cissé, publie une petite trentaine de titres, principalement en poésie, de 1976 à 1990, aux côtés d'ouvrages critiques,

d'essais sur la littérature traditionnelle ou sur la linguistique. La maison Publisud, créée en 1981 par Abdelkader Sid Ahmed, édite aussi une petite dizaine de titres d'écrivains originaires d'Afrique subsaharienne de 1985 à 1991 dans la collection « Espace de la parole », dirigée par deux spécialistes, Alain Rouch et Gérard Clavreuil. Denoël lance la collection « Médiannes » en 1982, qui s'interrompt dès l'année suivante après avoir publié neuf titres d'auteurs issus du Maghreb, mais aussi une réédition de *La Parole aux négresses* d'Awa Thiam. Jacques Bertoin, ancien coopérant en Côte d'Ivoire, écrivain puis journaliste, crée avec l'aide des éditions de Minuit la maison Lieu commun (1983-1993). Il y fait office de découvreur en publiant par exemple, parmi plus d'une centaine de titres, le premier roman de Simon Njami, sollicité après que Bertoin a lu l'un de ses articles, et qui sera suivi de celui de Blaise N'Djehoya.

La faillite que finit par connaître ce petit éditeur est davantage la règle que l'exception pendant cette période, où la survie est extrêmement difficile au sein de l'édition française, à moins de faire alliance avec un éditeur déjà établi^[347]. Les maisons qui se mettent à éditer des auteurs issus d'Afrique en France dans les années 1980 sont en réalité moins frappées par cette incapacité à se pérenniser que les collections dans le même cas. Cette effervescence et cette relative réussite dues à des nouveaux venus se répercutent sur les grands éditeurs généralistes : sur une poignée d'entre eux traditionnellement intéressés par l'Afrique d'abord, puis sur d'autres qui y étaient plus indifférents. Non contents d'élargir leur catalogue en y intégrant des titres africains au coup par coup, ils édifient aussi dans un second temps de nouvelles collections spécifiques.

Parmi les maisons généralistes, celles qui accentuent dès ce moment leur intérêt pour la littérature africaine avaient déjà manifesté de l'intérêt pour celle-ci. L'expérience professionnelle de Gilles Carpentier au Seuil s'inscrit dans ce mouvement. L'orientation tiers-mondiste de la maison s'infléchit alors vers une démarche plus esthétique, intéressée par la forme. Longtemps simple lecteur, il est recruté au début des années 1980, après avoir défendu le premier roman de Sony Labou Tansi en 1979^[348], année où l'auteur d'origine guinéenne Tierno Monémbo rejoint aussi la maison. Cette spécialisation, qui ne tenait pas à une compétence spécifique, ni à une orientation lucide ou calculée, témoigne d'un besoin qu'avait la maison à ce moment-là pour prendre en charge un créneau en expansion – elle publie cinq nouveaux titres d'auteurs africains de 1971 à 1980, contre le double dans la décennie suivante (tableau 2) :

Le premier que j'aie réussi à faire publier vraiment, c'est *La Vie et demie*, de Sony Labou Tansi. Et, aussitôt, on m'a bombardé spécialiste de littérature africaine : ce que je n'étais évidemment pas... Je ne connaissais rien. Bon, je ne connaissais rien à l'Afrique, et à la littérature africaine encore moins... Du coup, voilà, dès qu'il y avait un manuscrit qui arrivait d'Afrique, c'était pour moi^[349] !

Outre les auteurs ayant déjà publié des titres dans la maison, comme Ahmadou Kourouma et Sony Labou Tansi, dont les manuscrits sont davantage suivis et encouragés, notamment par cet éditeur^[350], de nouveaux écrivains y sont progressivement accueillis. Si Le Seuil n'a jamais cédé à la tendance à la sous-catégorisation dans des séries, elle propose une collection de poche destinée à l'export en Afrique, qui charrie une bonne partie des ventes de certains titres-phares – plus du tiers des exemplaires des *Soleils des indépendances* de Kourouma tirés en poche par exemple^[351]. Produits à moindre qualité, ces livres destinés à la diffusion sur les marchés africains ont parfois aussi des couvertures spécifiques. Mais les collections successivement créées par L'Harmattan, Hatier, Robert Laffont, Dapper, puis Gallimard (seulement deux décennies plus tard pour cette dernière), visent généralement à réunir un ensemble littéraire « noir », aussi bien en provenance d'Afrique que de l'Océan Indien, de la Caraïbe ou de l'Amérique du Nord. La série « Chemins d'identité », lancée par Robert Laffont puis reprise par Seghers, est dirigée par Daniel Radford, Guadeloupéen qui fait ensuite carrière dans l'édition (comme directeur général de Stock puis de Lattès). Il y publie dans les années 1980 une petite sélection d'auteurs à la peau noire marqués par des trajectoires nomades et cosmopolites : Tchicaya U'Tamsi (né au Congo mais installé en France), Barnabé Laye (issu du Bénin, vivant en France depuis ses études) et Simon Njami (né en Suisse de parents Camerounais) y prennent place aux côtés de Maryse Condé, de René Depestre et Suzanne Dracius, respectivement nés en Guadeloupe, à Haïti et en Martinique.

Ces regroupements ne sont pas dénués d'ambiguïtés étant donné le consentement modéré des auteurs, dans certains cas, face à une orientation implicitement raciale, mais dénuée de l'engagement politique qui animait une entreprise comme Présence africaine plus de trente ans auparavant. La dimension politique n'est cependant pas totalement absente de ces initiatives, en une décennie où la gauche socialiste est au pouvoir, défendant une politique culturelle plus extensive qui prône l'ouverture vers les minorités culturelles^[352], et où le Front National remporte ses premiers succès électoraux.

Une telle présentation prend aussi acte d'une vogue esthétique touchant différents domaines artistiques comme l'art et la musique. C'est en 1984 qu'est organisée l'exposition de la collection Magnelli d'art africain au Centre George Pompidou. Conçue sur un modèle ancien (l'amateur privé d'œuvres perçues comme africaines), elle augure cependant, comme la création du musée Dapper, de la formation d'un marché international de l'art africain. S'en suit une série de manifestations internationales aux partis pris esthétiques variables, mais donnant une place croissante aux *artistes* plasticiens issus d'Afrique. Pour le seul Centre Georges Pompidou, on peut citer les expositions « Magiciens de la terre » en 1989 puis « Africa Remix. L'art contemporain d'un continent » en 2005, toutes deux soutenues par les pouvoirs publics^[353]. C'est aussi en 1984 que la première émission consacrée

à la culture hip hop fait apparaître le premier animateur noir à la télévision, en la personne de Sidney. L'audience est considérable, même si la réception critique révèle, non sans ambiguïtés, un « double mouvement d'intérêt et d'étrangeté^[354] », comme le relève Karim Hammou. Quelques entreprises culturelles avant-gardistes, comme le magazine culturel *Actuel*, amplement diffusé dans les années 1980 (300 000 exemplaires), et dirigé, à l'instar de radio Nova, par Jean-François Bizot, promeuvent aussi de nouvelles formes de musiques africaines^[355].

La maison d'édition Autrement, qui prolonge la revue éponyme créée en 1975, consacre plusieurs publications aux cultures africaines et/ou antillaises. Outre des hors-séries et numéros de revue (tel le n° 49 « Black. Africains. Antillais. Cultures noires en France » en 1983), des livres paraissent dans différentes séries (comme *Un regard noir. Les Français vus par les Africains*, en 1984, par Blaise N'Djehoya et Massaër Diallo dans la collection « Ciel ouvert »). Le catalogue *Ethnicolor. La culture en noir et blanc et en couleurs*, dirigé par Bruno Tilliette et Simon Njami, restitue quant à lui en 1987 le contenu d'un festival et d'une exposition du même nom tenus au Cirque d'hiver. Consacré aux « influences réciproques » entre la France et l'Afrique en littérature, en art, en musique, au cinéma, dans la mode ou la publicité, il revendique, au-delà de la « mode black », un changement de regard pour sortir ces cultures d'une spécificité assignée. Cela passe aussi par un relatif brouillage des catégorisations fondées sur l'origine, puisque sont volontiers mis en avant des auteurs comme Marie NDiaye ou Catherine N'Diaye. Loin d'être toutes intéressées par ce chic africain d'un nouveau genre, certaines collections littéraires noires et/ou africaines témoignent cependant de préoccupations plus franchement économiques, qu'elles soient dirigées vers la niche commerciale du secteur scolaire en Afrique, ou qu'elles en viennent à s'adresser, à la fin des années 1990 et avec un succès modéré, au grand public français. En témoignent les fonctionnements respectifs de Hatier « Monde noir » et de Gallimard « Continents noirs », deux collections qui ont été critiquées par certains auteurs.

La collection « Monde noir poche » est lancée en 1980 par Hatier après une première tentative infructueuse de livres grand format (pour deux titres). Ce choix du format de poche dès la première édition est original, comme le relate Jacques Chevrier, le directeur de la collection :

Ils m'avaient choisi parce que j'avais fait un « Profil d'une œuvre » sur Ferdinand Oyono. Ils m'avaient ciblé comme spécialiste de l'Afrique : ils m'ont rappelé, en me demandant, voilà, les conditions, etc. J'ai dit d'accord, enfin, pourquoi pas ! Et, alors, au début, ça ne sortait pas du lot, et on s'est rendu compte qu'on faisait fausse route. Donc on est passé à la formule livre de poche. Alors contrairement aux habitudes, non pas pour faire des rééditions, mais nous, c'était directement des premières éditions, des œuvres originales mais publiées directement dans ce format du livre de poche. Alors, pourquoi ? C'était la grande époque du livre de poche, et on se disait que, pour l'Afrique, c'était un format qui convenait tout à fait... Et, à l'époque, je m'étais battu pour que les livres soient vendus le moins cher possible^[356]...

La formule, peu commercialisée en France, est en effet tournée vers les marchés du livre des pays d'Afrique, et tout particulièrement vers leurs volets scolaires et universitaires, en reprenant un modèle développé par des éditeurs britanniques^[357]. Cette orientation correspond doublement à celle de la maison Hatier, l'un des premiers éditeurs à implanter un réseau en Afrique (avant même les indépendances) et à publier des *best-sellers* scolaires, comme le Bescherelle, dont la première édition paraît en 1900. Ce choix a pour conséquence, dans les années 1980, de permettre des ventes supérieures à la moyenne en Afrique Noire et aux Caraïbes, de l'ordre de 10 000 exemplaires par titre. Quelques titres se démarquent par de multiples rééditions, leurs mises au programme à l'école ou à l'université leur permettant de cumuler à moyen ou à long terme des ventes de plus de 100 000 exemplaires : *Les Frasques d'Ebinto* d'Amadou Koné, *La Carte d'identité* de Jean-Marie Adiaffi, les récits de Massa Makan Diabaté, ou les anthologies de Jacques Chevrier en sont des exemples. Mais au-delà de sa rentabilité spécifique, cette collection permet de négocier une mainmise sur des marchés captifs en Afrique, suscitant davantage de profit.

Elle est en effet surtout destinée à accumuler du capital symbolique parallèlement à l'investissement par Hatier de ces marchés scolaires *via* l'affichage engageant et prestigieux d'une collection de littérature. Agrégé de lettres modernes précocement intéressé par la littérature africaine et voyageant fréquemment dans des pays du continent, Jacques Chevrier cumule les fonctions d'universitaire, de journaliste, de juré de prix littéraires spécialisés, de membre de nombreuses associations francophones, et de représentant occasionnel de l'Unesco ou de l'Ambassade de France. À ce titre, il revendique un rôle pionnier dans la mise en valeur des littératures africaines. La collection publie en effet des traductions de Chinua Achebe et de Wole Soyinka (avant qu'il ne soit récompensé par le prix Nobel), le seul roman de Laurent Owondo, *Au bout du silence*, à partir d'un « manuscrit arrivé par la poste » que Chevrier découvre avec enthousiasme, et se diversifie avec cinq titres de littérature jeunesse parus dans les années 1980, puis l'une des premières anthologies de textes de femmes^[358]. Si ce sont des mobiles essentiellement économiques qui ont décidé de l'existence de cette collection, ils n'excluent donc pas la recherche de titres de qualité. Cet équilibre entre des enjeux commerciaux et littéraires repose sur la légitimité du directeur de collection, conscient de ces enjeux, et de son rôle décisif dans la constitution de ce corpus :

Et je me suis rendu compte au bout d'un moment, non pas que j'étais instrumentalisé, mais qu'aux yeux de l'éditeur, qui gagnait beaucoup d'argent sur le scolaire, vraiment, sur le marché africain, bon, on sentait le besoin de soutenir et d'encourager la création littéraire... Une manière de dire : "Je ne fais pas que du scolaire, je fais aussi de la littérature générale ; j'encourage la production et la création littéraire africaine". Donc moi, je le savais parfaitement, et je "jouais le jeu", parce que ce qui les intéressait chez moi c'était quand même ma carte de visite ! Parce que j'étais quand même assez connu en Afrique. Quand j'allais en Afrique, on n'avait pas besoin de me présenter... Et ça, ça les a

beaucoup aidés pour leur image de marque, pour leur image d'éditeur ! Donc, ça a fonctionné comme ça. Personne n'était dupe. Moi ça me faisait plaisir de créer une collection, et de..., je dirais même entre guillemets d'avoir "inventé" ! Il y a plusieurs pays où j'ai "inventé" quelque part la littérature, je veux dire, par là, que j'ai découvert des auteurs qui étaient totalement inconnus et qui, en passant dans une collection de diffusion internationale, ont trouvé une reconnaissance et acquis une notoriété^[359] !

Mais cette collection partage avec « Continents noirs » une ambiguïté dans sa définition et dans son fonctionnement. Dans les deux cas, il s'agit de regrouper des auteurs qui se rattachent, pour une raison ou pour une autre, à l'Afrique, s'exprimant principalement en langue française (malgré quelques traductions depuis l'anglais – auxquels s'ajoutent l'espagnol ou le portugais dans le cas de « Continents noirs » – mais aucune depuis des langues africaines). Les textes choisis englobent des romans, un peu de théâtre dans le cas de « Monde Noir », de la poésie (anthologie pour « Monde Noir », textes en vers libres dans « Continents noirs »), mais aussi des essais d'histoire ou de critique littéraire (« Continents noirs ») et des anthologies (« Monde Noir »). Le lien avec les continents ou le monde dits noirs se justifie par l'intégration au catalogue des textes d'écrivains résidant sur le continent africain ou issus de sa diaspora. Des Haïtiens, des Réunionnais ou des Martiniquais n'ayant pas vécu en Afrique, des auteurs français, à la peau blanche ou noire, ayant écrit des textes en rapport plus ou moins lâche avec le continent africain y sont également représentés. Le référent implicitement racial plutôt que géographique distingue ces collections de leurs homologues anglophones, comme la « *African Writers Series* » chez Heinemann, ou « *Three Crowns* » chez Oxford University Press, qui contribuent, comme le montre Caroline Davis, à façonner la littérature africaine en tant que nouvelle catégorie éditoriale, en publiant essentiellement des auteurs masculins issus de l'Afrique de l'Ouest^[360]. « Continents noirs » est toutefois bien présentée, dans le catalogue de 2010 qui fait par trois fois de la littérature africaine « la plus jeune du monde »^[361], comme « consacrée aux écritures africaines » : « des œuvres se référant, sans s'y limiter, à une origine et une aspiration commune : l'Afrique ». Les livres de la collection au format 140*205 mm, affichent ainsi des couvertures colorées évoquant la terre africaine, avec une poignée de latérite rouge d'une forme spécifique à chaque ouvrage, sur un fond blanc ou crème.

Énumérant les « terres africaines de la collection », une liste rattache ainsi au Cameroun un auteur comme Gaston-Paul Effa, venu vivre dès l'âge de cinq ans en France, et au Sénégal Sylvie Kandé, née à Paris d'une mère française et d'un père sénégalais, et qui, après des classes préparatoires littéraires au lycée Louis-le-Grand et un doctorat, enseigne désormais à New York University. De même, Bessora, née en Belgique de parents diplomates (un père gabonais et une mère suisse), ayant vécu aux États-Unis, en Suisse et en France, est publiée dans « Continents noirs ».

Une telle unité d'ordre conjointement racial, géographique et thématique

n'est pas une nouveauté : elle existait déjà autour de la Négritude et de Présence africaine dans les années 1950, mais au service de revendications politiques. Ce regroupement autour de l'Afrique était assumé par les auteurs et leurs critiques, qui se réclamaient d'une spécificité culturelle et/ou d'une stigmatisation raciale pour s'engager dans des débats intellectuels. Dans le cas de « Continents noirs », le choix de ce partage n'est pas toujours explicite, ni consciemment accepté. Ainsi, alors qu'il a, comme pour ses précédents ouvrages, adressé son manuscrit au responsable de la « Série Noire », le Sénégalais Abasse Ndione est édité chez « Continents noirs » en 2009 ; Fabienne Kanor, née en France de parents martiniquais, exprime de la distance face au découpage propre à cette collection où elle est publiée.

La collection de Gallimard ne revendique pourtant pas non plus pour unité les caractéristiques ethniques de l'auteur, ni le thème des œuvres, mais leur « désir » d'écriture, défini de manière assez vague par Jean-Noël Schifano, son directeur, pour lequel chaque auteur est lui-même, quelles que soient son origine et la couleur de son épiderme, un « continent noir »^[362]. La décision de publication est dépendante des rapports de deux membres du comité de lecture comme dans toute collection Gallimard. Validée par le président-directeur général de la maison, elle dépend cependant aussi, particulièrement dans les premières années de son existence, de l'avis du responsable de la collection qui peut faire office de découvreur^[363].

De manière significative, « Monde noir » refond son orientation et sa présentation sur le modèle de « Continents noirs » peu après la création de la série par Gallimard, pour une bonne vingtaine de titres parus de 2002 à 2005. Alors que la collection était initialement constituée de livres de poche et surtout commercialisée dans des pays francophones, particulièrement en Afrique, à moindre coût, c'est une maquette et un public bien différents qui se trouvent à l'horizon du nouveau format. Cette fois, de la terre brune (avec une forme spécifique pour chaque livre) recouvre un fond ocre, avec une petite vignette brillante et colorée contenant un dessin d'allure exotique (une concession, des arbres, de l'eau, etc.), sur un format de 140*190 mm, enjolivant les livres plus petits et plus sobres de l'ancien format, habillés de photographies en première de couverture ainsi que d'un titre en hauteur, bien visible, en épaisses lettres noires.

Suivant en cela la collection de Schifano, elle échappe à tout soupçon de racisme par l'intégration croissante d'essais ou d'ouvrages écrits par des Européens blancs revendiquant une connaissance du continent africain. Reporter suivant les conflits congolais puis rwandais, Emmanuel Goujon passe ainsi de manière révélatrice d'une collection à l'autre, et se voit présenté en ces termes dans le catalogue de « Continents noirs » en 2010 :

Métis originaire de la Martinique, Emmanuel Goujon est né en 1971 à Paris. Journaliste pour l'Agence France Presse et la BBC, il vit, depuis 1993, la plupart du temps en Afrique. Voyageur impénitent, il a couvert pour différents médias la guerre au Rwanda, au Burundi et en République Démocratique du Congo. Depuis un an, il est basé à

On voit comment s'y construit, sur le mode de la suggestion, une légitimité plurielle en lien avec le monde africain sur des arguments géographiques, biologiques (le métissage), mais aussi de connaissance pratique (le lieu de vie) et d'intérêt professionnel (le journalisme).

La nouvelle formule d'Hatier est commercialisée prioritairement en France et dans les pays francophones (mais pas spécifiquement en Afrique), à un prix plus élevé. Bernard Foulon, arrière-petit-fils d'Alexandre Hatier, qui ambitionnait de concurrencer Gallimard sur le terrain de la littérature, appréciait « Monde noir poche », l'une des rares collections à être considérée dans le champ littéraire tout en continuant à se vendre sur le continent africain, les quelques titres mis aux programmes scolaires, principalement dans le secondaire, constituant une locomotive « tirant le reste de la collection », en une période de difficultés économiques^[365]. Ayant conservé ses fonctions après le rachat de la maison par Hachette en 1996, il décide de confier à nouveau cette formule à Jacques Chevrier. Le paratexte de ces deux collections peut donner à voir des contradictions ou des décalages avec le contenu de certaines œuvres qui y sont publiées, attentives à déconstruire les stéréotypes raciaux ou les préjugés sur le continent africain^[366]. Si les prix des livres de « Continents noirs » sont légèrement réduits pour les ventes dans des pays d'Afrique, ces dernières restent peu conséquentes selon les deux responsables, qui insistent à l'envi sur le faible nombre de lecteurs sur le continent, voire dans la diaspora noire.

Une page de présentation signée de la plume de Schifano rend compte sur les premiers volumes édités de la spécificité africaine de la collection, avec une rhétorique enthousiaste empreinte d'évolutionnisme. Après un paragraphe portant sur l'importance des arts plastiques africains ainsi que celle de l'oral, dominant la littérature écrite au début du xx^e siècle, elle évoque « l'avènement récent de l'écrit » :

Les écritures africaines, d'Afrique noire et de sa diaspora, chargées de la primitive puissance créatrice et prenant sa relève, jouent magiquement des métaphores et des métamorphoses, sont pleines de liberté, de grâce rebelle, d'invention, de force, sans joug dans les mises en joue des mots, de cette fluidité langagière et syntaxique souvent perdue en France et en Europe depuis le xvii^e siècle. Elles mêlent avec génie "la langue de la Sévigné avec des couilles de nègre", selon un mot du Congolais Henri Lopès.

Ce passage mêle des représentations stéréotypées telles que l'image (erronée) de sociétés orales sans écriture ou l'idée d'enrichissement et de renouvellement de la langue française par des formes pittoresques. Il opte pour un signifiant racial plutôt que géographique et se livre à des associations violentes et codées de l'authentique, du primitif et du sexuel.

À son lancement, cette nouvelle formule éditoriale fut mal reçue par les journalistes, se faisant l'écho de la réaction des autres éditeurs de littérature africaine, des plus installés, comme Christiane Diop, aux plus récents, comme

Pierre Astier. Le responsable de cette nouvelle collection n'est en outre pas, à l'instar de ces derniers, un connaisseur de ces littératures : Jean-Noël Schifano est alors surtout reconnu en tant qu'italianiste et traducteur de l'italien, ce qui l'a conduit à devenir écrivain et éditeur professionnel. Il publie son premier titre à quarante ans dans la collection « Le Chemin » chez Gallimard^[367], alors qu'il est déjà un contributeur régulier à *La Nouvelle Revue Française* depuis ses 33 ans, et qu'il a traduit pour Grasset de grands textes de l'italien : Luigi Malerba dès 1970, Leonardo Sciascia, Italo Svevo, Sandro Penna, et surtout, Umberto Eco, notamment *Au nom de la rose*, en 1982, dont les tirages atteignent près de deux millions d'exemplaires en France. *Chroniques napolitaines* est réédité, y compris en folio, et suivi d'autres titres chez Gallimard, éditeur pour lequel il traduit ensuite aussi Elsa Morante et Elena Ferrante. Bien introduit dans l'édition parisienne, il a déjà dirigé trois collections consacrées à la littérature italienne, chez Desjonquères, Fayard et Flammarion. C'est à la suite d'une discussion avec son ami Antoine Gallimard, dans un avion en plein vol entre Paris et Libreville, que se décide la création de la collection « Continents noirs ». À sa tête, il y multiplie les déclarations sans tabous : son ignorance des réalités africaines, son rôle central dans les publications, à travers le travail rigoureux de reprise qu'il impose aux auteurs, ou, première personne à l'appui, sa découverte d'un nouveau courant, le « réalisme baroque ». Ce courant esthétique s'appuie certes, d'après ses propos, sur les livres publiés par « Continents noirs », tout en étant aussi issu de la ville de Naples, dans laquelle il a longuement vécu, et qui l'a décrété citoyen d'honneur après qu'il y a dirigé l'Institut français de 1992 à 1998.

L'éditeur est aussi critiqué pour avoir débauché les auteurs des autres maisons – ce qui est un motif classique d'accusation contre Gallimard, lieu de consécration qui attire les écrivains. Jean-Noël Schifano fait ainsi venir à ses côtés Gaston-Paul Effa, qui a alors publié deux ouvrages remarqués par la critique, et dont il fait son conseiller éditorial, ainsi que Waberi, un auteur fidèle du Serpent à plumes. Ces deux écrivains n'y restent alors pas plus de deux ans chacun. Mais des auteurs découverts par cette collection ont ensuite été eux-mêmes publiés par des éditeurs généralistes : c'est le cas par exemple d'Edem Awumey qui rejoint Le Seuil. « Continents noirs » a emporté des succès critiques et de librairie, qui culminent avec le prix Renaudot octroyé en 2012 à Scholastique Mukasonga. Mais les ventes en Afrique restent modiques malgré des prix légèrement moins élevés qu'en France, à quelques exceptions près comme *Histoire d'Awu* de Justine Mintsu, qui s'est aussi particulièrement bien vendu au Gabon, le pays de l'auteure.

Les éditeurs spécialisés, qui inscrivent en général leur intérêt pour la littérature africaine dans une orientation scientifique et interdisciplinaire plus vaste (Karthala), ou qui sont eux-mêmes des auteurs originaires d'Afrique, insatisfaits de leurs éditeurs (Silex, Akpagnon et Acoria), ne suscitent pas de telles réactions, aussi bien négatives que positives. Contrairement à Hatier et Gallimard, ils se caractérisent par des chiffres d'affaires peu élevés, un petit

capital et des structures assez légères, en général indépendantes. Avec Karthala, dont la librairie est installée boulevard Arago, Présence africaine et l'Harmattan sont les deux autres maisons à être dotées de telles boutiques, situées en vis-à-vis dans la rue des Écoles, au cœur du cinquième arrondissement parisien. La première détient le fonds historique le plus important. Certains titres ont ainsi pu atteindre, sur le long terme, des tirages de plus de 400 000 exemplaires, particulièrement depuis la collection de poche créée en 1971 – mais sans qu'aucun véritable réseau de diffusion et de distribution indépendant n'ait été développé en Afrique. La maison, qui a toujours rechigné à mettre en place une politique commerciale, souffre ainsi de longue date d'une mauvaise gestion, d'un prestige qui s'estompe et d'une aptitude limitée à se réajuster à l'air du temps^[368]. Mais celle que certains rebaptisent « Absence africaine »^[369] continue de revêtir, avec une certaine inertie, une importance symbolique et une fonction de découvreur de talents pour quelques jeunes entrants contemporains (à l'image de Fatou Diome).

L'Harmattan, maison qui affiche au contraire un « chiffre d'affaires insolent^[370] », fut fondée dans un esprit missionnaire par Denis Pryn et Robert Ageneau, issus de la gauche catholique. Ayant quitté l'institution religieuse dans un contexte marqué par la prise de conscience politique autour des décolonisations et de mai 1968, militant contre le néocolonialisme et pour les différents mouvements de révolution populaire, ces deux anciens membres de la congrégation du Saint-Esprit centrent leur catalogue dès 1975 sur l'Afrique et ses littératures, mais aussi sur l'Amérique Latine et sur l'Asie, ainsi que sur les sciences humaines et sociales. La qualité du fonds, très inégale, dépend de la politique suivie par chaque directeur de collection. Si la maison ne pratique pas directement le compte d'auteur, elle impose régulièrement (à l'exception de certaines collections) dans ses contrats à compte d'éditeur des achats à l'avance de cinquante exemplaires de leurs propres ouvrages aux auteurs, auxquels elle ne verse des droits (de 4 %) qu'au-delà de 500 exemplaires vendus^[371]. Elle opère une sélection minimale de ses titres sur la quantité massive de manuscrits qu'elle reçoit, mais sans leur faire subir de travail éditorial, réalisé par l'auteur selon des instructions précises : après une rapide relecture des épreuves, généralement sans corrections ni échanges sur le texte, chaque titre est imprimé et enregistré sur le site de l'éditeur.

Une grande quantité de titres à faible tirage y a ainsi été éditée et rendue accessible. En 2011, pas moins de 32 686 titres édités, 20 969 auteurs et 753 collections, y sont recensés^[372], et un bon nombre de ces dernières affichent un centre d'intérêt africain, par exemple « L'Afrique au cœur des lettres », « L'Afrique des grands lacs », « Afrique liberté », « Afrique 2000 », « Expériences africaines », « Mémoires africaines ». La plus ancienne est certainement « Encres noires », une collection qui a accueilli une poignée de textes ayant fait date, comme *Toiles d'araignée*, d'Ibrahima Ly, réédité chez Actes Sud. Cela fait de L'Harmattan l'un des éditeurs les plus présents

quantitativement en littérature africaine, avec quatre fois plus de titres que Présence africaine, maison pourtant deux fois plus âgée^[373]. L'Harmattan est également partenaire de nombreuses entreprises de coédition, particulièrement en Afrique, et assure une diffusion et une distribution minimales de ses ouvrages, *via* sa librairie, son site internet, et quelques autres points de vente (notamment des antennes en Italie, en Hongrie, et dans des pays d'Afrique subsaharienne). Si aucune promotion des livres n'est assurée, des remises de près de 50 % du prix du livre fixé en France sont consenties en Afrique, qui peuvent atteindre 75 % avec les antennes de la maison implantées dans onze pays, relativement autonomes, lesquelles assurent aussi des animations et de l'information. Dotées d'une certaine indépendance, elles se montrent particulièrement dynamiques dans certains pays, comme la Guinée ou le Sénégal (où elle organise ainsi en 2016 une semaine du livre et la remise de deux prix littéraires). Cette orientation extensive rend accessible *a minima* les ouvrages ainsi édités, qui, restant relativement chers (puisque'il n'y a aucune collection de poche), peuvent néanmoins circuler jusque dans les bibliothèques universitaires américaines.

Le modèle économique mis en place est viable moyennant des frais de fabrication des ouvrages réduits au minimum : les impressions se font à coût très bas en Normandie, avec une technique pionnière permettant de tirer seulement 500 exemplaires d'un livre. La maison fait donc exister des titres peu rentables que d'autres structures n'acceptent pas, pour cette raison, de publier, en pariant sur une participation active des auteurs dans la promotion et la vente de leurs ouvrages. Cela suscite « des bénéfices très minimes par bouquin, mais sur la masse, ça fonctionne^[374] », comme l'explique un directeur de collection. Ce fonctionnement est contraire au principe (de Pareto) qui régent la plupart des industries culturelles. Les grandes maisons d'édition misent ainsi généralement sur le profit suscité par les ventes massives de quelques titres ou auteurs, permettant de publier des livres plus exigeants, au détriment de la vente d'un petit nombre d'exemplaires d'œuvres très diverses, ne favorisant aucun auteur plus qu'un autre, considérée comme moins rentable. Denis Pryn, stigmatisant ce « Trafalgar des prix », met quant à lui en avant une « culture de proximité » entretenue à travers « le travail fait par les 4000 auteurs d'Afrique francophone qu'on a publiés, dans les cercles de lecture, dans les petits concours de poésie et tout ça ». Cette stratégie lui permet de « faire l'équivalent de 5-6 Prix Goncourt par an, mais avec mille auteurs ». Certains livres, « parfois imparfaits », comme dans la collection « Écrire l'Afrique », n'ont pour fonction que d'« apporter des éléments de lecture, et [de] promouvoir la lecture ne serait-ce que pour 100 lecteurs d'une zone africaine ». Parmi ces titres, quelques-uns, tel *Le Fils de la femme mâle*, de Maurice Bandaman (1993), ont fait de « très très bons scores localement », de l'ordre de 5 000 exemplaires, avec des ventes qui se poursuivent sur la durée dans certaines régions^[375].

Ce positionnement plus mercantile que symbolique rencontre cependant

aussi dans certains cas l'exigence intellectuelle. L'Harmattan a permis la publication des premières œuvres théâtrales ou poétiques d'auteurs ayant connu ensuite une carrière plus prestigieuse, notamment chez des éditeurs généralistes, comme Achille Ngoye ou Alain Mabankou, qui y a publié ses premiers textes et dirigé la collection « Poètes des cinq continents ». La nature positive des échanges de Denis Pryn avec certains écrivains, ou avec quelques responsables éditoriaux et collaborateurs ayant acquis sa confiance montre que ce dernier est capable de prendre les risques calculés qui accompagnent des échanges éditoriaux classiques pour de rares projets qui lui tiennent à cœur. Il se livre ainsi parfois à des achats de droits pour des traductions, ou, pour une collection de bandes dessinées d'auteurs issus du continent africain dont les tirages, bien supérieurs aux moyennes de la maison, se situent entre 400 et 1400 exemplaires, consent au versement de droits d'auteur dès le premier exemplaire^[376].

L'acceptation de projets de sa part ne signifie pas, cependant, de soutien matériel ou intellectuel, ni d'aide financière, puisque le système repose largement sur l'autonomie des près de 400 responsables de collection. L'Harmattan se refuse à faire des demandes de subventions qu'elle ne pourrait de toute façon pas obtenir, en défendant ainsi une conception de l'indépendance. D'autres maisons d'édition sont au contraire aidées par des institutions françaises comme le ministère de la Culture, celui de la Coopération (qui fusionne en 1999 avec le ministère des Affaires Étrangères), l'Agence de Coopération Culturelle et Technique, qui favorise des actions de promotion en Afrique, de même que CulturesFrance, l'opérateur délégué des Ministères des Affaires Étrangères et de la Culture pour les projets à l'étranger, devenu Institut Français en 2011. C'est ce que décrit Paul Dakeyo, lui-même fondateur de Silex, à la fin des années 1980^[377]. L'écrivain Yodi Karone stigmatise au même moment comme « catastrophique » cet « assistantat » : « Du coup, beaucoup ont compris l'astuce, c'est pour cela que les grandes maisons d'édition aiment avoir des auteurs africains. Elles touchent leur enveloppe^[378]. »

Le modèle économique de *Présence africaine*, fondé au moins un temps sur de telles subventions, est en effet tout différent de celui de L'Harmattan. Le rôle d'Alioune Diop comme parrain charismatique d'auteurs africains, à l'instar de Mongo Beti le désignant comme son mentor^[379], semble surtout prégnant avant les indépendances. Celui-ci a toujours témoigné d'une certaine prudence, en retrait par rapport aux déclarations d'intention des premières revues « noires » dans les années 1930, comme *Légitime Défense*^[380], même si *Présence africaine* se radicalise à la fin des années 1950. Dès les indépendances, la revue est progressivement soutenue par plusieurs gouvernements africains, mais aussi par l'Unesco et des ministres français. Le petit journal se transforme alors, selon Bennetta Jules-Rosette, en un mouvement culturel et politique international, alors que « Diop, avec ses collaborateurs et ses protégés, influence directement les politiques culturelles

menées à travers l'Afrique ». Mais ce pouvoir s'atténue rapidement, écrasé par le poids des contraintes locales, par des slogans d'authenticité culturelle et par les évolutions politiques et bureaucratiques de plus en plus anti-intellectuelles des pays africains, tout en ralentissant l'engagement de Présence africaine dans le virage de la critique de ces États au tournant des années 1970^[381].

Christiane Yandé Diop succède à son époux à la tête de la maison après le décès de celui-ci. Face à la crise qui frappe la structure dès les années 1970, elle maintient la ligne éditoriale passée. Peinant à se renouveler, la revue cesse de paraître de 1989 à 1995^[382]. La maison continue cependant à payer des droits à ses auteurs, de l'ordre de 4 % (à titre de comparaison, ces droits sont à hauteur de 7 % chez Hatier « Monde noir »), mais sans s'engager dans des projets risqués, et sans grand dynamisme. Un écrivain malien entré en littérature à un âge avancé, ayant choisi la maison pour des raisons symboliques, a ainsi attendu près de dix ans la publication de son roman, pourtant apprécié dès le départ, et hésite à en retirer ses textes suivants, de peur qu'ils ne soient publiés à titre posthume. La maison reste toutefois un symbole, notamment du fait de son fonds historique, dont certains titres alimentent les marchés du livre scolaire et universitaire dans plusieurs pays d'Afrique. Présence africaine s'adresse surtout à un public spécialisé et inaugure, au pôle de production restreinte, les maisons d'édition dirigées par des intellectuels et écrivains originaires d'Afrique : Akpagnon (Yves-Emmanuel Dogbé), Silex (Paul Dakeyo, aux côtés d'Alfred Melon-Degras et Hédi Bouraoui), puis Acoria (Caya Makhele).

Les collections spécialisées sont au contraire dans l'ensemble dirigées par des éditeurs français, vivant en France. Dans les maisons généralistes, aucun auteur originaire d'Afrique n'a été choisi ou sélectionné, à cette période, comme responsable éditorial. En Grande-Bretagne, Chinua Achebe remplit ce rôle pour l'« *African Writers Series* » chez Heinemann, de 1962 à 1972. L'auteur nigérian y reste, après cette date et son remplacement par James Currey, essentiel et influent, autant symboliquement, pour attirer les jeunes talents et lire une grande quantité de manuscrits, que matériellement. *Things Fall Apart* est en effet un *best-seller* mondial qui atteint en 1995 les 3 millions d'exemplaires dans son édition chez Heinemann, et 8 millions dans le monde à travers les différentes éditions et traductions^[383]. Heinemann est aussi, alors, en concurrence avec Longman, Macmillan, Oxford University Press pour le marché scolaire dans les pays indépendants, marché qui est plus libéralisé qu'en Afrique francophone, où ce sont davantage des institutions qui achètent les livres^[384]. L'« *African Writers Series* » est précocement tournée, via ses livres de poche dotés d'une couverture orange, vers des marchés du livre scolaire captifs en Afrique, qui représentent 80 % de ses ventes, comme celles d'Hatier « Monde noir » poche créée vingt ans plus tard. De ce point de vue, cette dernière collection suit le modèle anglais, mais sans connaître de réussite marchande aussi massive, ni impliquer au même degré des écrivains originaires d'Afrique. Le rôle de passeur assuré par Senghor, dont les

suggestions sont loin d'avoir toujours été suivies, reste là encore une exception. Des travaux récents montrent du reste que malgré cet affichage par Heinemann, la décision finale de sélection des textes proposés continuait aussi d'appartenir aux éditeurs britanniques en vertu d'une hiérarchie des tâches entre les filiales situées en Afrique et la maison-mère située en Grande-Bretagne^[385].

Dans les années 1980, Ahmadou Kourouma, loin d'avoir acquis un rôle de conseiller éditorial influent, bataille toujours contre le comité de lecture du Seuil pour faire accepter le manuscrit de son second livre. Pourtant *Les Soleils des indépendances*, son premier roman d'abord refusé par cet éditeur, est, paradoxalement, de plus en plus unanimement reçu au même moment comme un chef-d'œuvre de la littérature africaine.

L'esthétisation et la banalisation de la littérature africaine

Entre les années 1960 et la fin des années 1980, les éditeurs généralistes français marquent donc peu d'intérêt envers de nouveaux auteurs originaires d'Afrique francophone, même si quelques maisons continuent de suivre les auteurs qu'elles ont déjà publiés auparavant. Les autres initiatives restent parcimonieuses. La maison Denoël, rachetée par le groupe Gallimard à la Libération, publie en 1974 le roman *Chaîne* du Guinéen Saïdou Bokoum, puis *La Parole aux négresses*, d'Awa Thiam en 1978 – un essai considéré comme pionnier parce qu'il porte sur la condition féminine en Afrique, et parce qu'il est écrit par une Africaine donnant la parole à d'autres Africaines ; il est préfacé par l'intellectuelle féministe Benoîte Groult. Les autres maisons faisant exception visent la grande production. Albin Michel publie ainsi le premier roman d'Emmanuel Dongala en 1973 et une suite de trois romans de Tchicaya U Tam'Si sur la colonisation au début des années 1980 (après que celui-ci a longtemps attendu avant de trouver un éditeur pour ce manuscrit). C'est aussi le cas de Stock, qui édite un essai d'Edem Kodjo, politicien et diplomate togolais, en 1985, puis les deux premiers romans de Calixthe Beyala en 1987 et 1988. Le premier roman d'Amadou Hampâté Bâ, *L'Étrange destin de Wangrin*, est quant à lui édité en 1973 à l'Union générale d'éditions (créée en 1962 par le directeur de Plon, Paul Chantrel, qui n'y publie qu'en poche), comme des récits de Boubou Hama et Mongo Beti dans les années 1970.

La seconde vague d'intérêt de la part de ce type d'éditeurs pour les écrivains issus d'Afrique ne se déploie qu'au milieu des années 1990, brouillant la frontière entre éditions généraliste et spécialisée.

Brouillage de la frontière entre éditions généraliste et spécialisée

L'édition généraliste prend alors d'assaut les auteurs africains, d'abord à travers le persillage de quelques titres dans des catalogues généraux qui n'en comportaient pas. Belfond (avec Mamadou Soukouna en 1989), Grasset (avec Gaston-Paul Effa en 1996), Jean-Claude Lattès (avec l'homme politique congolais Denis Sassou N'Guesso qui y fait paraître ses mémoires en 1997), et Anne Carrière (avec Fatou Diome en 2003) élargissent ainsi progressivement leur panoplie sans fidéliser toutefois des auteurs maison ni se spécialiser dans l'édition africaine, et en visant le même public que celui de la littérature française.

Une deuxième stratégie, la création de nouvelles collections spécifiques, ne se met en place qu'après que plusieurs entreprises récentes, parvenues à s'imposer en peu de temps en défiant les éditeurs parisiens les plus installés, ont affirmé leur intérêt pour la littérature africaine au début des années 1990. Les réussites d'Actes Sud et du Serpent à plumes contribuent ainsi à brouiller les distinctions usuelles entre filières éditoriales généraliste *ou* spécifique, entre littératures françaises, étrangères, et francophones. La deuxième initiative apparaît en 1993 comme le prolongement éditorial d'une revue fondée cinq ans auparavant, du fait du dynamisme de quatre nouveaux entrants dans l'édition parisienne. La forme matérielle de la revue grand format, novatrice dans sa forme et dans ses partis pris, est aussi empruntée par la *Revue noire* dès 1991, qui devient une maison d'édition en 1997. Ces deux parutions périodiques de qualité se révèlent des laboratoires éphémères de création, des vecteurs décisifs d'échanges et d'expérimentations. Sans s'institutionnaliser sur le long terme, elles apparaissent pour certains auteurs comme des bancs d'essais à l'écart des injonctions (y compris génériques) du marché du livre.

Après le succès de librairie remporté par les mémoires d'Amadou Hampâté Bâ, en 1991 et en 1994, Actes Sud, maison créée en 1977 par Hubert Nyssen à Arles, poursuit son essor, à contre-courant des difficultés générales que rencontre au même moment le secteur de l'édition^[386], en lançant en 1997 la collection « Afriques », devenue ensuite « Lettres africaines ». Celle-ci prend place à côté d'autres collections consacrées à des aires géographiques ou des domaines linguistiques spécifiques, dont les paratextes se ressemblent. Elle est placée sous la responsabilité de Bernard Magnier, journaliste et critique littéraire spécialisé en littérature africaine, qui engage un travail approfondi de sélection et de suivi des textes. La revue *Le Serpent à plumes* accueille quant à elle dans ses trente numéros publiés de 1988 à 1996 de nombreux auteurs étrangers, notamment issus d'Afrique. Le n° 8 de la revue, consacré, à l'été 1990, aux « francographes », comporte ainsi un entretien avec Ahmadou Kourouma ; le n° 10, intitulé « Afrique », des textes de Tierno Monénembo, Chinua Achebe et Tchicaya U Tam'si.

Cette revue de grand format adopte une ligne esthétique soignée, avec de belles couvertures colorées sur fond clair. Elle favorise la forme courte de la nouvelle, selon un modèle éditorial moins populaire en France que dans bien

des pays de langue anglaise, et l'ouverture sur des espaces géographiques extérieurs à la France. Suivant une évolution incarnée par les illustres prédécesseurs que sont Le Mercure de France ou Gallimard, elle trouve son prolongement dans une maison d'édition en 1993, et lance peu après sa collection de poche, « Motifs », conçue avec le même soin matériel. Les livres d'auteurs français et étrangers, contemporains ou pas, y sont tous logés à la même enseigne, à travers une maquette d'un format légèrement plus petit que le livre de poche usuel, et une couverture se composant d'une multitude de signes graphiques homogènes, spécifiques à chaque titre, aux formes généralement abstraites et aux couleurs vives. Loin des choix de la plupart des éditeurs antérieurs quant aux œuvres africaines, produisant des couvertures volontiers marquées par la présence de référents thématiques spécifiques (végétation, masques africains, visage de femmes ou d'enfants à la peau noire, etc.)⁽³⁸⁷⁾, ce paratexte met en valeur ces textes « comme des objets littéraires plutôt que comme des manifestes au service de combats idéologiques d'arrière et d'avant-garde sans lendemains⁽³⁸⁸⁾ », ainsi que le formule Tirthankar Chanda. Ces deux entreprises publient des auteurs d'origine africaine en les mettant matériellement, « en livres » de la même manière que les autres écrivains, et quelle que soit leur citoyenneté, leur lieu de vie ou leur langue d'écriture originelle. Assurant par ailleurs une « mise en texte⁽³⁸⁹⁾ » de qualité par le travail éditorial mené avec les auteurs, rééditant des textes de littérature africaine décisifs ayant disparu du marché (comme ceux de Mariama Bâ ou de Yambo Ouologuem), elles rencontrent des succès aussi bien critiques que publics.

Cette tendance éditoriale s'inscrit dans un mouvement plus vaste qui voit émerger diverses entreprises de valorisation et de promotion culturelle, favorisées par des initiatives de politique culturelle en direction du continent africain, comme la création en 1990 du programme « Afrique en créations » par le ministère de la Coopération français. Les années 1990 témoignent d'une profusion, en Afrique aussi bien qu'en France, de manifestations, festivals, ou rencontres consacrés aux formes culturelles contemporaines : la littérature, mais aussi le cinéma, la danse, la photographie (les Rencontres africaines de Bamako en 1994) ou les arts plastiques. La première édition de la Biennale de Dakar a lieu en 1990, et est également consacrée à la littérature, contrairement aux éditions suivantes exclusivement dédiées aux arts visuels. La maison Lansman, basée à Bruxelles, publie du théâtre d'auteurs de langue française, parfois en collaboration avec le festival international des francophonies de Limoges, dès 1989 : sans collection spécialisée sur l'Afrique, elle détient cependant l'un des catalogues les plus importants de théâtre du Sud, avec des dramaturges issus d'Afrique, du Maghreb, ou des Caraïbes. Petite maison basée dans le Limousin depuis 1993, Le Bruit des autres publie aussi certaines pièces jouées au Festival de Limoges, ainsi que des recueils de poèmes et de la prose. La maison Acoria est créée en 1997 par Caya Makhele, écrivain né à Pointe-Noire qui avait collaboré avec Sony Labou Tansi, puis avec la revue et

les éditions Autrement : elle soigne la diffusion de ses livres, en diversifiant rapidement ses collections. Le Fest'afrika apparaît à Lille en 1992 ; l'association et le salon de la Plume noire promeuvent les littératures francophones depuis 1995.

S'ajoutant au *Serpent à plumes*, la *Revue noire*, magazine grand format consacré aux arts africains, d'une soixantaine de pages, fait paraître trente-quatre numéros de facture luxueuse de 1991 à 2001. Mettant en avant la diversité et l'urbanité des formes artistiques africaines contemporaines, elle refuse toute forme d'exotisme ou de primitivisme larvés, en évitant les commentaires critiques, particulièrement ceux qui prennent pour référence l'art occidental. Il s'agit d'exhiber au contraire des formes culturelles inédites dans leur universalité, en juxtaposant des œuvres d'artistes installés en Afrique ou hors d'Afrique, autodidactes ou ayant suivi une formation artistique. Reposant sur l'engagement bénévole de ses quatre fondateurs, Simon Njami (le seul écrivain d'origine africaine du groupe, qui n'a alors pas encore trente ans), Jean-Loup Pivin, Bruno Tilliette et Pascal Martin Saint Léon, ce magazine manifeste un regard renouvelé sur la photographie, la peinture, la sculpture, mais aussi la mode, le design, la danse, la musique, le cinéma et la littérature.

Coordonnées par Bruno Tilliette, les pages littéraires accueillent des inédits de forme courte, nouvelles, poèmes, extraits de romans ou de pièces de théâtre, écrits par des auteurs inconnus, comme Hubert Freddy Ndong-Mbeng, ou confirmés, comme Mongo Beti et Tierno Monénembo. S'appuyant sur un réseau de collaborateurs installé à l'étranger, financée à partir du n° 4 par des aides publiques (insuffisantes à en couvrir les coûts), la *Revue noire* tient cependant à son indépendance vis-à-vis de la francophonie, même si elle ne prend pas directement en compte les langues africaines. Comme ses territoires d'intérêt, la diffusion du magazine, intégralement bilingue français/anglais, s'étend aux pays anglophones, où elle est parfois plus importante que dans l'aire francophone. Ces partis pris brouillent les lignes de partage usuelles entre les catégories génériques et linguistiques, et mettent en valeur les œuvres et les artistes sélectionnés, qui bénéficient en outre d'échanges intellectuels sur leur travail et d'une émulation collective propre au support de la revue. D'humeur anticonformiste, la parution s'interrompt précisément au moment où elle risque de s'institutionnaliser. S'y ajoute, comme pour le *Serpent à plumes*, les éditions *Revue noire*, une maison dont les publications, comme les premiers inédits posthumes de Sony Labou Tansi en 1997, prolongent les découvertes du magazine. Fondée par le spécialiste de cinéma africain Olivier Barlet, la revue *Africultures* propose quant à elle en 1997 un discours critique d'un nouveau genre sur les cultures africaines. Publiée par L'Harmattan, elle inaugure son site en ligne l'année suivante, qui constitue l'un des premiers lieux d'expression important sur internet pour les spécialistes de littérature africaine et pour certains écrivains, expérimentant sur ce support l'écriture en ligne.

C'est une décennie après ces initiatives novatrices qu'apparaît en 2000 « Continents noirs » chez Gallimard, suivi de près par la seconde collection Hatier « Monde Noir », dont le format, le prix, et la ligne éditoriale ont été conçus dans le même esprit. Ce changement a lieu une quinzaine d'années après la même réorientation chez Heineman pour la littérature africaine de langue anglaise, qui s'était déroulée en deux temps, en 1987 puis en 1993, lorsque la collection concernée, comme celles de littérature asiatique ou de littérature caribéenne, adopte un paratexte homogénéisant, compatible avec les approches postcoloniales et avec la catégorie de *world literature*. Devant la réduction du pouvoir d'achat qui frappe l'Afrique anglophone sous l'effet de la crise économique dès la fin des années 1970, la « *African Writers Series* » vise dès lors à élargir son public en Grande-Bretagne et aux États-Unis, sans plus se cantonner ni aux marchés du livre africains ni aux seuls spécialistes de cette littérature^[390].

Une normalisation littéraire et ses limites

Échos partiels de ces mouvements internationaux, ces manifestations d'intérêt pour les littératures et cultures africaines témoignent en France d'un langage critique renouvelé, ayant dépassé l'engagement, qui a prédominé jusque dans les années 1960, ainsi que la recherche d'une authenticité qui prévaut encore largement dans les années 1980^[391]. Banalisées et considérées, de plus en plus, comme d'autres corpus littéraires, les littératures africaines bénéficient de lectures plus formelles et esthétisées. Les thèmes de l'immigration et de l'exil y gagnent pourtant en légitimité, de même que les conflits guerriers et la mémoire dans les années 2000, alors que les revendications minoritaires et postcoloniales se multiplient dans l'espace public français. Mais si l'ethnographie documentaire et l'histoire, notamment politique, nourrissent toujours certains textes, comme ceux d'Amadou Hampâté Bâ et d'Ahmadou Kourouma, la mise en cause de l'historicité (par la multiplication des voix narratives ou par le dialogue avec les travaux d'historiens), la déconstruction des stéréotypes et les jeux avec les identités assignées complexifient aussi ces écritures, ce que répercutent les discours critiques^[392].

Les spécialistes de littérature africaine s'accordent pour situer au milieu des années 1990 un « complet retournement^[393] » dans la réception de ces écrivains, qui s'améliore en qualité et en quantité. Ce phénomène incontestable de « normalisation de l'accueil », selon les termes de Bernard Magnier, permet aux écrivains africains d'être « beaucoup plus et mieux reçus sur le continent européen qu'il y a vingt-cinq ans^[394] », à l'issue d'un phénomène de rattrapage que ce dernier met au compte des « bienfaits de la mondialisation ». Cela permet par exemple une accélération du rythme et une amélioration de la qualité des traductions de textes en provenance du continent africain, du fait du recours à des professionnels et non plus à des amateurs éclairés.

Au niveau quantitatif, ce cycle éclaire ainsi *a posteriori* les graphiques 1 et 2 : on y lit une première progression autour de 1980, dans la continuité de la période précédente pour la poésie et le roman, suivie de son amplification à partir de 1995, tirée à la hausse par le roman, alors que la poésie, qui résistait, suit le théâtre dans son déclin accru à partir de 2005. Ces expansions successives sont séparées par un net reflux de la production littéraire annuelle entre 1985 et 1993, dont seul le genre romanesque se sort, dépassant même les 80 titres parus par an en 2001 et 2002.

Cette productivité et cet engouement critique relatif vont de pair avec un élargissement du lectorat de ces littératures, particulièrement perceptible à ce tournant des années 2000, avec les succès de librairie spectaculaires emportés successivement par Kourouma et par Fatou Diome, dont les ouvrages dépassent alors les 200 000 exemplaires vendus. C'est bien qu'un lecteur profane prend corps, tel celui qui compose le jury du prix du livre Inter remis à Kourouma en 1999 pour *En attendant le vote des bêtes sauvages*, son premier *best-seller*. Cette figure s'ajoute à au moins trois types plus anciens d'amateurs de cette littérature : connaisseur du continent africain ; entretenant un intérêt idéologique pour ce dernier à travers le tiers-mondisme, l'humanitaire, ou la coopération ; ou enfin, spécialiste d'une littérature africaine dont l'existence institutionnelle, d'abord marginale, s'est affirmée depuis les années 1970 dans différents pays d'Afrique, mais aussi d'Europe et d'Amérique^[395].

De tels tirages qui attestent la diffusion de titres littéraires africains auprès d'un large public de non spécialistes restent cependant assez rares : les 80 000 exemplaires vendus par Alain Mabanckou pour *Verre cassé* en 2005 restent un record dans la décennie^[396]. Le tirage est supérieur à celui atteint par *Mémoires d'un porc-épic*, prix Renaudot un an plus tard, ou par *Le Roi de Kahel* de Tierno Monénembo, prix Renaudot en 2008^[397]. Quant à *Notre-Dame du Nil*, qui a valu quatre ans plus tard, malgré l'élimination du titre au premier tour, le prix Renaudot à Scholastique Mukasonga, sans doute du fait de l'influence de Le Clézio sur les autres membres du jury, il ne s'était d'abord vendu en librairie qu'à 4000 exemplaires^[398] (contre 8000 pour *Le Roi de Kahel*^[399]).

La trajectoire de Pierre Astier, fondateur du Serpent à plumes aux côtés de Pierre Bisiou, Claude Tarrène et Tania Crapon, est prise dans ces évolutions. Né en Afrique du nord, il a grandi dans une province française. S'étant heurté aux portes des grands éditeurs parisiens qu'il qualifie de « conservateurs » et « très fermés », il se positionne de ce fait comme un *outsider*. Contrairement aux fondateurs de *La Revue noire*, dont certains sont déjà connaisseurs des arts et des terrains africains et plus dotés en capital social, il s'intéresse d'abord par défaut à la littérature francophone^[400]. Après plusieurs tentatives pour pénétrer les places fortes de l'édition parisienne (« j'ai été un peu lecteur ici ou là mais ça ne marchait pas »), il finit par y renoncer pour s'adonner à ses propres entreprises, sur le mode du défi face à ce milieu « passionnant » mais

qu'il qualifie de « très incestueux ». Il commence par créer la revue *Le Serpent à plumes*, conçue sur le modèle de revues américaines comme *Between C & D*, qu'il a découvertes avec enthousiasme lors d'un voyage en Amérique, et qui privilégient la forme de la nouvelle. Ayant de la difficulté à attirer des auteurs français, et se refusant à ne publier que des textes traduits, Astier trouve alors une audience attentive auprès d'écrivains de langue française de différentes nationalités. Initialement méfiants envers cette entreprise et peu réceptifs au genre de la nouvelle, les écrivains français assimilent ensuite la maison à son intérêt pour les auteurs étrangers : du fait de ce manque de réactivité et de ce « dédain », celle-ci s'installe rapidement dans le créneau des littératures traduites et francophones, d'abord assigné puis revendiqué.

Ce faisant, l'éditeur passe de la totale méconnaissance des « étrangers francophones » (« Je ne connaissais *rien* à la littérature africaine, caribéenne, indiano-océanique, maghrébine, proche-orientale... Rien, rien ! Rien^[401] ! ») à un grand intérêt intellectuel. Il noue des amitiés avec certains auteurs publiés dans la revue, puis dans la maison, comme Ken Bugul ou Abdourahman Ali Waberi. Cette trajectoire portée par l'audace des nouveaux venus fait ensuite paradoxalement du Serpent à plumes une maison située à l'avant-poste. Elle lance la collection de poche « Motifs », « véritable folie » qui rencontre un succès critique mais qui, sur un plan économique, a sans doute précipité la faillite puis le rachat de la maison par les éditions du Rocher en 2004 (elles-mêmes rachetées par Privat en 2005). Après cet épisode, « Motifs » reste la seule collection qui continue de paraître sans être toutefois alimentée par des nouveautés – Pierre Astier la décrète donc « morte »^[402]. À l'instar de la collection de poche « Babel » d'Actes Sud, qui publie les mémoires d'Amadou Hampâté Bâ, mais reprend aussi une sélection de textes de la collection « Afriques » (comme ceux de Wilfried N'Sondé ou d'Emmanuel Dongala), publiés aux côtés des textes de Dostoïevski ou Shakespeare, elle contribue à mettre sur le même plan les titres de littérature francophone, française, ou étrangère. L'innovation est donc venue de la marge avec ces deux démarches éditoriales qui défient les classements éditoriaux usuels.

Cette tendance, qui atteint ensuite les éditeurs plus installés et centraux, n'exclut pas des initiatives plus spécialisées, qui s'ajoutent aux « Classiques africains », la collection de Julliard qui, après le rachat de l'éditeur, est reprise par Armand Colin en 1972 puis par Karthala. Créée en 1994 par Éric Audinet à Bordeaux, la maison d'édition Confluences offre cinq ans plus tard à Alain Ricard la direction de la collection « Traversées de l'Afrique », mélangeant textes écrits en français et traductions, y compris depuis des langues africaines comme le sesotho, et s'adressant à un public plus spécialiste. La collection « l'Afrique au cœur des lettres » (2004-2014), naît quant à elle du désir initial de publier ce que son responsable, Jean-Pierre Orban, nomme des « balises manquantes » de la littérature africaine. L'expression désigne des textes qui ont été connus et ont même pu structurer l'histoire littéraire d'un pays ou d'une sous-région, mais ne sont pas accessibles, ou n'ont même jamais été publiés,

en raison de la nécessité d'un travail éditorial qui ne peut être pris en charge par aucune institution, faute de politiques culturelles dans les pays concernés, et faute de connaissance ailleurs, hors de cercles spécialisés. Ces textes, qui rendent, selon Orban, les auteurs contemporains « en quelque sorte orphelins de leurs propres parents littéraires^[403] », sont introuvables, notamment du fait des conditions de publication sous la colonisation, du refus éditorial à la publication dans des maisons disparues (La Tour du guet, Regain, Les paraphes littéraires, Mouton, l'Imprimerie Diop à Dakar, etc.)^[404].

Il s'agit d'abord d'un manuscrit rare de Paul Lomami-Tchibamba, auteur bien connu en RDC et au Congo pour ses contes et romans qui circulèrent amplement. *Ngando* fut aussi récompensé à la Foire coloniale de Bruxelles en 1948. Lomami-Tchibamba, que Senghor avait essayé sans succès de faire publier chez Gallimard, avait passé des années, de 1948 à 1977, à travailler le texte de *Ah ! Mbongo*, qui n'avait jamais vu le jour. Toute la difficulté est de faire reconnaître ce texte pourtant majeur pour la constitution d'un patrimoine littéraire immatériel, non publié du vivant de l'auteur, comme un « classique », catégorie qui se construit d'abord par rapport à une histoire littéraire écrite, et dans un cadre national. Les tentatives de Jean-Pierre Orban chez différents éditeurs puis auprès d'institutions culturelles françaises ou belges se soldent par des échecs, par exemple au CNL :

Ils ne pouvaient pas m'aider parce qu'il y avait un trou dans leurs statuts. C'est pour ça qu'on en a rediscuté avec la Haute Direction parce qu'en fait le CNL ne peut soutenir que, ne peut donner d'aides que si... Il ne peut pas donner d'aide à un roman étranger, sauf s'il est en langue étrangère. Si ça avait été en wolof ou en lingala, on aurait pu le publier, ou la traduction en tout cas. Ou il y a une catégorie qui s'appelle "lacune" mais c'est des classiques et ça pose le problème, vraiment, de l'édition africaine ! Mais parce que les classiques africains ça n'existe pas en réalité. Non, mais ce que je veux dire c'est que cela n'est pas un classique, ce n'est pas Voltaire, vous voyez ce que je veux dire ! Les classiques africains ou les lacunes, elles sont récentes ! En plus, ce n'est pas des classiques puisqu'ils n'ont pas été *reconnus* comme classiques, c'est juste des manques d'auteurs, de bouquins fondamentaux dans la construction du patrimoine littéraire et de la littérature d'un pays^[405].

Ces statuts prévus par le CNL se nourrissent de la division en vigueur entre littérature nationalement intégrée et œuvres étrangères écrites dans une autre langue que le français, ce qui suscite des carences pour la littérature africaine de langue française. Après plusieurs démarches auprès d'interlocuteurs institutionnels pour éditer ce texte, c'est finalement à l'Harmattan qu'Orban trouve l'espace pour réaliser un travail qu'il estime « essentiel » mais qui « ne rapporte rien^[406] ». L'histoire de ce texte posthume, qui interroge le point de vue depuis lequel l'on peut qualifier un texte de classique africain, rappelle aussi l'importance des relations entretenues, de leur vivant, par les auteurs avec leurs éditeurs, souvent français. Après avoir décrit ces deux vagues de légitimation des auteurs originaires d'Afrique du point de vue des institutions littéraires concernées, il s'agit d'envisager les opportunités qu'elles offrent aux écrivains, aussi multiples qu'inégales.

L'inventaire historique qui vient d'être dressé restitue la grande diversité des modalités de publication, dans l'espace et dans le temps, des auteurs issus d'Afrique subsaharienne. L'ajustement d'un auteur auprès d'un éditeur est variable : sollicité ou solliciteur, lié par un contrat l'engageant pour une ou plusieurs œuvres, l'écrivain peut aussi avoir recours à plusieurs d'entre eux, situés sur différents continents, ainsi qu'à l'autoédition ou au compte d'auteur. Ces possibilités sont cependant loin d'offrir une visibilité littéraire équivalente. Le positionnement des auteurs s'inscrit dès lors dans une tension entre des ressources hiérarchisées qui peuvent se cumuler, afin d'étendre et de diversifier leurs audiences, et des handicaps, comme un relatif confinement dans des niches éditoriales, toujours susceptible de durer.

La littérature publiée dans les pays d'Afrique se caractérise par une proximité géographique et symbolique avec un sujet et un public légitimes, et par des critères d'appréciation moins sévères que ceux des institutions littéraires françaises. En apparence plus aisé, plus disponible pour une audience concernée, et plus libre notamment quant aux choix génériques (la poésie y est très bien représentée sur le long terme), ce type de publication offre cependant moins de garanties éditoriales et, parfois, de possibilités ultérieures. Il peut être difficile de s'en réclamer pour être édité ailleurs^[407]. Sur le long terme, cette production littéraire est en effet aussi marquée par la faible autonomie des structures éditoriales, en raison du poids du secteur scolaire et d'une dépendance fréquente vis-à-vis du pouvoir, qui peut, selon les cas, censurer ou favoriser certaines créations littéraires^[408]. Le premier facteur se traduit par l'importance des manuels scolaires sur les marchés du livre, loin devant les titres littéraires, parmi lesquels sont privilégiés ceux qui se voient mis au programme des écoles ou des universités. Cela se matérialise par exemple dans le travail de publication et de diffusion d'un éditeur nommé Les Classiques africains, visant un public d'enfants de moins de 12 ans, doté de filiales, comme « Les Classiques camerounais » au Cameroun, qui publient des titres inscrits aux programmes scolaires^[409].

Certains de ces ouvrages emportent des ventes importantes dans le pays d'origine de l'auteur, et parfois dans d'autres pays africains, sans qu'ils ne soient nécessairement disponibles ni connus en France, quand bien même ils s'y voient publiés. C'est le cas des *Frasques d'Ebinto* d'Amadou Koné, ou de *Sous l'orage* de Seydou Badian, tous deux publiés chez des éditeurs français (Hatier et Présence africaine), dont les ventes atteignent des centaines de milliers d'exemplaires en quelques décennies^[410]. D'autres auteurs cumulent une telle appartenance à un canon national et une consécration internationale, comme Kourouma ou Cheikh Hamidou Kane, mais aussi Aminata Sow Fall, d'abord publiée au Sénégal. Du fait du caractère récent des nations africaines, de tels auteurs se voient reconnus comme des classiques contemporains de manière précipitée par rapport à des écrivains français tels que Le Clézio, Michel Tournier ou Marie NDiaye, dont les œuvres prennent place dans un

patrimoine littéraire national séculaire. Les textes de Waberi figurent ainsi dans les premières anthologies de littérature djiboutienne deux ans après la parution de ses premières nouvelles dans des revues basées en France.

La démocratisation advenue dans nombre de ces pays dans les années 1990 n'a par ailleurs pas complètement mis fin à un contrôle des discours des intellectuels, qui peut susciter des stratégies d'écriture (ignorer tout sujet politique) ou de publication (se faire publier en France pour éviter des coupures imposées par un éditeur comme le CEDA)⁽⁴¹¹⁾. Au Burkina Faso, au Congo, en RDC, au Bénin, au Mali, en Guinée ou en Côte d'Ivoire, un clivage a pu ainsi opposer des auteurs qui, d'une manière ou d'une autre, contestent, avec certains syndicats et journalistes, la ligne politique de leur pays, et ceux « qui acceptent une position d'allégeance ou de compromis avec cet ordre politique⁽⁴¹²⁾ », selon les termes de Pascal Bianchini, voire se mettent, en écrivains officiels, au service d'une littérature d'État parfois abondante⁽⁴¹³⁾. Les livres des premiers sont souvent interdits, ce qui n'empêche pas les auteurs, contraints à l'exil (comme Monénembo ou Kourouma) ou objets d'intimidations et de répression pour des raisons politiques (comme Williams Sassine), d'être occasionnellement récupérés par les pouvoirs en place⁽⁴¹⁴⁾, ni leurs ouvrages de circuler et d'être lus. La censure peut même contribuer à leur assurer une audience et une caution externe de légitimation, *via* une circulation clandestine. « La censure a du bon » pour le directeur de la collection « Hatier Monde noir » constatant que *Jazz et vin de palme* d'Emmanuel Dongala, censuré au Congo dans les années 1980 se vend « particulièrement bien » à sa sortie en librairie : « Alors en fait, les Congolais sont des nomades et ils font la navette... Et donc ils emportaient les bouquins sous le manteau et les revendaient à leurs copains⁽⁴¹⁵⁾. »

La publication à compte d'auteur et l'autoédition, bien présentes parmi les titres recensés⁽⁴¹⁶⁾, constituent conjointement, dans un tel contexte, une ressource et un possible stigmat. Offrant une relative liberté lorsque les principaux éditeurs pratiquent la censure⁽⁴¹⁷⁾, elles permettent de placer rapidement des livres entre les mains d'un lectorat local et représentent de ce fait, pour Bennetta Jules-Rosette, « une facette semi-autonome de ce marché » quantitativement importante⁽⁴¹⁸⁾, et dont il faut par conséquent tenir compte⁽⁴¹⁹⁾. Poète et dramaturge qui enseigne à l'École normale supérieure d'Abidjan, Urbain Amoa voit ainsi à la fin des années 1980 l'autoédition comme la seule solution viable face aux deux problèmes du décalage temporel inévitable lors de l'envoi de manuscrits en France et du coût excessif des livres dans son pays. Mais le recours à ces solutions éditoriales est susceptible de handicaper la reconnaissance littéraire internationale pour les auteurs (généralement cosmopolites) les moins soumis à une demande commerciale : le recours au compte d'auteur empêche ainsi de candidater aux instances officielles françaises reconnaissant le statut professionnel de l'écrivain⁽⁴²⁰⁾.

La reconnaissance symbolique, qui articule la sélection et l'exigence intellectuelle de l'éditeur *ex ante* à la considération extérieure *ex post*⁽⁴²¹⁾, va

ici de pair avec des paramètres économiques. Des écrivains peu soucieux de produire de bons textes, mais suffisamment installés socialement pour acheter, en quelque sorte, un statut d'auteur, y ont aussi recours, comme à Bamako, où nombre d'éditeurs pratiquent le compte d'auteur sans mener de travail sur le contenu des manuscrits qui leur sont proposés. Un auteur malien ayant publié en France considère ainsi qu'il serait « déshonorant » de pratiquer cette « *vanity publication* » selon une expression qu'utilisait Massa Makan Diabaté : « Moi je ne peux pas payer pour des textes que l'on accepte de publier à Paris, comme de verser des rentes si c'est publié à Bamako : c'est dévaloriser mon travail^[422] ! »

Tous les éditeurs locaux ne sont cependant pas dans ce cas de figure. Les éditions religieuses Saint-Paul Afrique, devenues Médiaspaul en RDC, ont mis en place en 1970 un petit fonds littéraire qui publie les titres en français d'une bonne dizaine d'auteurs issus du milieu éducatif, en tant que prêtres ou enseignants. Ces récits sans grande prétention littéraire, au paratexte faisant transparaître la mission d'édification religieuse que se donne l'éditeur, connaissent néanmoins des tirages très importants, particulièrement prononcés pour leurs adaptations en bandes dessinées, mais qui déclinent depuis les années 1990. Ils restent peu connus en dehors du pays. Zamenga Batukezanga, formé en Europe, un temps éducateur auprès de jeunes handicapés, mais ayant aussi occupé des postes à responsabilité qu'il a fini par déclinier au bénéfice de son indépendance, est le plus fameux de ces « écrivains en soutane^[423] » : objet de multiples récompenses honorifiques et littéraires en RDC, il y a fait paraître une dizaine de contes et récits dont la valeur littéraire a été mise en cause, mais qui atteignent au total plus de 350 000 exemplaires, sans compter les titres publiés depuis ses propres maisons, surtout Zabab^[424]. Ce type de configuration, réversible, vaut surtout pour le succès commercial : de même que celui de certains auteurs exilés en France (comme Calixthe Beyala) n'a pas toujours d'écho sur le sol africain, une telle réussite dans un pays d'Afrique est donc loin de se répercuter hors des frontières nationales. Elle explique en partie que des auteurs exilés en Europe désirent continuer de publier dans leur pays d'origine afin de garder le lien avec leur public, au prix de fréquentes déconvenues du fait de la méfiance des éditeurs craignant la censure^[425].

Les éditeurs publiant de la littérature dans les pays africains se caractérisent aussi par leur instabilité économique et leur amateurisme, allant de pair avec une faible différenciation interne de leurs activités professionnelles, ce que regrettent nombre d'auteurs. Aminata Sow Fall, qui revendique haut et fort le fait d'être principalement publiée au Sénégal et de n'avoir « jamais cherché à être éditée en France^[426] », ayant acquis la conviction que « ce n'est pas parce qu'on est édité en France que cela va marcher^[427] » est cependant loin d'idéaliser les NEA qui ont fait paraître ses premiers ouvrages. Un an après la création de la maison, son directeur littéraire (l'écrivain et diplomate haïtien Roger Dorsinville, alors ambassadeur du Sénégal) a d'abord refusé son

manuscrit, jugé « trop local » pour des standards internationaux – auxquels Sow Fall ne prétendait pas : « Moi je ne visais pas l'international ! J'écrivais ce que je suis^[428] ... ». Ce premier refus atteste les pressions qui peuvent s'exercer sur des maisons pourtant implantées en Afrique^[429]. Une autre lecture beaucoup plus positive du directeur de la maison, faite par hasard trois ans plus tard, change la donne – et le roman connaît immédiatement du succès, qui se confirme pour les ouvrages ultérieurs. Mais Aminata Sow Fall constate surtout sur la durée le « non-professionnalisme » de ses interlocuteurs, qui ne l'informent pas spontanément des rééditions et des traductions de ses œuvres, pourtant largement diffusées dans d'autres langues, au mépris de ses droits^[430]. Sollicitée par le Serpent à plumes, désireux de reprendre *La Grève des Bâttu*, titre épuisé, en une période de difficultés économiques rendant impossible sa reparution aux NEA, la maison refuse plusieurs fois cette proposition avantageuse pour la distribution internationale de l'œuvre, avant que l'écrivaine n'intervienne fermement pour l'approuver. Si celle-ci souligne les bénéfices psychologiques qu'elle a retirés à « laisser les choses aller d'elles-mêmes » sans manifester aucune ambition littéraire^[431], elle a désormais recours à un professionnel extérieur indépendant, au fait de ses droits juridiques, qui veille à les faire respecter, et contribue à l'orienter vers un éditeur, qu'elle veut désormais choisir en toute connaissance de cause.

En France, la publication d'un texte à compte d'éditeur dans une maison bien établie reste une étape décisive dans l'accès d'un écrivain à l'existence puis à la reconnaissance^[432]. Si l'éditeur est ancien, viable économiquement, doté d'un catalogue prestigieux, il offre en effet au nouvel entrant le capital symbolique accumulé par son fonds, tout en espérant une consécration en retour. Ce milieu davantage professionnalisé offre également la possibilité d'un suivi éditorial dans la confiance et la continuité, auquel la grande majorité des auteurs semble aspirer, malgré certaines déclarations contraires en apparence. « Ça, ça dérange toujours un auteur... » commente ainsi, comme une vérité anodine, un enquêté à propos de l'impossibilité que rencontre l'un de ses amis à trouver son prochain éditeur et à valoriser son œuvre, dispersée dans différentes maisons et dont certains titres ne sont plus disponibles^[433]. L'ajustement entre un écrivain et une maison d'édition se traduit par une association économique et symbolique mais aussi par une relation humaine avec un éditeur susceptible de le conseiller. Au-delà de conditions financières avantageuses (non sans importance, surtout lorsque l'œuvre connaît un succès avéré), les auteurs recherchent un tel soutien personnel sur la durée, qu'ils peuvent aussi trouver auprès d'un agent littéraire. Dans un espace littéraire concurrentiel, l'appariement stable d'un écrivain à un éditeur professionnel est aussi avantageux car il permet d'être mieux repéré par les instances de légitimation. Il se fait rarement sans heurts ni tâtonnements, particulièrement lorsque l'écrivain, socialisé et resté sur le sol africain, n'est pas introduit dans les milieux culturels français.

Le recrutement littéraire des grandes maisons d'édition est en effet « moins

le résultat d'une sélection anonyme que d'une cooptation entre pairs ». La mise à l'écart de « 95 % de la littérature brute d'une époque » *via* la sélection drastique opérée sur la masse de manuscrits reçus par la poste, de l'ordre d'un seul texte retenu sur 1500⁽⁴³⁴⁾, touche bien sûr les manuscrits en provenance d'Afrique. Les raisons tiennent au caractère potentiellement déconcertant de leur langue (écriture naïve ou fautive) et de leur contenu (la colonisation dans les années 1960 et 1970) et à leur format (souvent poétique⁽⁴³⁵⁾), mais aussi à des aspects pratiques comme les délais et les difficultés de communication. L'éloignement géographique, qui peut fonder la légitimité à prendre la parole sur l'Afrique, nourrit en ce sens un obstacle matériel dont les effets sont régulièrement déplorés par les auteurs.

La sélection de ces écrivains par les maisons françaises se fait du reste aussi au prisme d'attentes spécifiques liées à leur identification africaine. Un jeune auteur, arrivé en France à l'adolescence, dont le manuscrit envoyé par la poste avait été refusé par quatre maisons généralistes, notamment parce que, comme il l'apprend par la suite, il semblait trop mûr pour un premier roman, et manquait d'une « couleur africaine » explicite, relève la « sorte d'exigence impossible » qui frappe les auteurs africains :

[C]'est-à-dire que d'un côté, quand on est écrivain africain, on est toujours attendu sur un terrain précis, dans un registre précis, dans une espèce de posture, qui n'est pas très bien définie, mais sur laquelle tout le monde a une idée ! Moi [...] on me l'a dit plein de fois [*il prend un air faussement subtil*] « Mmmm, on aurait presque cru que le livre n'était pas écrit par un Africain », ou bien : « Ça fait pas très vrai, il manque quelque chose de la couleur locale », toutes ces choses-là ! Donc on est bien attendu sur ce terrain-là d'un côté, mais en même temps, un auteur qui écrirait exactement ça serait sûr de se faire démonter, parce qu'il serait taxé d'une certaine forme d'exotisme à bon compte. C'est une espèce de partie où tu perds à tous les coups⁽⁴³⁶⁾ !

C'est dans un deuxième temps que, après une rencontre décisive avec un critique littéraire séduit par son manuscrit et introduit dans quelques maisons, son texte est accepté, coup sur coup, par plusieurs éditeurs généralistes, y compris une maison ayant refusé le même texte la première fois.

Si les auteurs soumettant leurs textes à une telle maison n'échappent pas à un horizon d'attente particulier, il y a cependant un clivage entre un secteur éditorial généraliste et un secteur spécifique, davantage destiné à un public africain ou spécialiste de l'Afrique. Alors que les grands éditeurs assurent la promotion et le passage en poche de leurs textes, essentiellement des fictions qui peuvent prétendre plus aisément aux prix littéraires et être traduits dans des langues étrangères, le secteur spécifique publie des textes relevant d'une plus grande variété de genres littéraires, textes qui circulent parfois plus lentement et difficilement, au détriment de leur accessibilité. Le même impératif pèse cependant sur le format : un poète publié chez de petits éditeurs français souligne les incitations qu'il reçoit de certains d'entre eux pour écrire un roman. Cela recoupe aussi en partie la question de la légitimité, et du commencement des œuvres littéraires. De manière révélatrice, la

bibliographie parue dans une maison localisée sur le continent, *a fortiori* en autoédition, ce qui rend le texte peu accessible sur la longue durée, ou dans une collection ou une structure spécialisée, en particulier peu légitime comme L'Harmattan, peut se voir éludée lors du passage de l'auteur chez un grand éditeur généraliste^[437]. Différents écrivains, chez Gallimard ou Actes Sud, ont aussi explicitement désiré quitter la collection africaine par laquelle ils avaient d'abord été publiés pour rejoindre des séries moins marquées.

Le monde d'interconnaissance constitué à partir des années 1970 autour de la littérature africaine se caractérise par son étroitesse et sa dispersion géographique : instables, ses réseaux comprennent aussi quelques éditeurs situés dans des pays francophones (Belgique, Côte d'Ivoire, Sénégal) et une poignée d'universitaires exerçant également dans les milieux culturels, en France ou aux États-Unis. La rencontre de l'éditeur avec l'auteur y précède parfois celle avec le texte. C'est le cas de Sony Labou Tansi avec Émile Lansman, petit éditeur belge qui se lançait dans le théâtre à la fin des années 1980 sans intérêt spécifique pour les auteurs africains, après une rencontre lors du festival des francophonies de Limoges où l'auteur le convainc de faire paraître la pièce qu'il vient d'y créer, moyennant un véritable travail éditorial tant le texte, en évolution et destiné à la scène, n'était pas stabilisé^[438]. Au sein de ce milieu, le capital social des auteurs, entendu comme un ensemble de ressources liées à la possession d'un réseau durable de relations, semble substantiellement faciliter leurs placements et déplacements éditoriaux^[439]. Les débutants font part d'un relatif dépaysement face à certaines mondanités qui matérialisent l'importance des sociabilités. Ainsi, un jeune auteur, qui doit la publication de son premier livre à la commande d'un roman de la part d'un éditeur spécialiste de littérature africaine ayant apprécié la lecture de ses nouvelles (« des petites histoires pour me faire plaisir »), exprime la dette qu'il ressent envers ce dernier :

Et puis j'avoue, j'avais besoin et j'ai encore besoin qu'on me guide, hein, dans ce milieu, qui est un milieu extrêmement intéressant, mais extrêmement difficile en même temps, il est plein d'embûches en même temps, parce que, bon, il y a... de l'argent, ça, moins, mais il y a beaucoup de prestige en jeu. Donc, il est bon d'être accompagné quand on commence : d'être accompagné, conseillé^[440]...

Voyant son texte apprécié et récompensé, il bénéficie, selon ses termes, d'une sorte d'« état de grâce du premier roman », qui le propulse dans une vie sociale nouvelle, porteuse d'apprentissages lui permettant de s'assumer peu à peu comme écrivain. Son éditeur se révèle alors un homme de confiance sur lequel il peut s'appuyer, qui le met ainsi, en relation avec des auteurs originaires d'Afrique avant même qu'il ne participe à des festivals ou des salons. Les entraides, les relectures, les tuyaux et les conseils sont du reste également de mise entre auteurs, mais non sans ambiguïtés et rivalités sous-jacentes. L'enquête laisse au contraire se dégager l'importance d'un modèle, actualisé ou idéalisé, de couple associant un éditeur (souvent français) et un

écrivain.

L'affinité historique du Seuil avec les auteurs issus d'Afrique voit le jour avec « le long compagnonnage unissant Léopold Sédar Senghor et Paul Flamand », selon les termes d'Hervé Serry, cette amitié se voyant renforcée lors du décès du fils aîné de l'éditeur au Sénégal où il travaillait, dans les années 1960. La maison a bâti progressivement son capital symbolique en introduisant à son catalogue des titres de littérature étrangère, ainsi que des écrivains de langue française originaires du Maghreb ou d'Afrique subsaharienne^[441]. Les conseillers éditoriaux y sont sélectionnés avec soin pour leur personnalité : une marge d'autonomie leur est laissée^[442], permettant dans certains cas des relations privilégiées avec les auteurs qu'ils suivent. De tels rapports de proximité et d'amitié peuvent aussi se poursuivre après la période professionnelle proprement dite. Ces échanges vont du conseil de lecture ou de la discussion anodine sur la situation concrète d'écriture à la semaine de vacances en famille passée ensemble voire à d'importantes manifestations de soutien dans des moments difficiles, à l'occasion d'une maladie, d'un décès ou de difficultés personnelles. Devenu agent littéraire, Pierre Astier se dit de même « obligé d'être proche^[443] » de ses auteurs, qu'il se fait un devoir d'appeler régulièrement.

Ce type de relations plus ou moins affinitaires et privilégiées n'est pas l'exclusive des auteurs africains, ni le fait de tous les éditeurs. Mais il reste le souhait exprimé par beaucoup d'auteurs : la relation avec un médiateur culturel attentif est primordiale. Ceux qui n'en bénéficient pas sont, à l'inverse, souvent désireux de se stabiliser. Ainsi, Emmanuel Dongala, un auteur né et ayant grandi au Congo, rejoint Actes Sud en 2010, après avoir fait paraître ses premiers textes dans *Présence africaine* alors qu'il était encore étudiant puis des ouvrages chez des éditeurs généralistes (Albin Michel, Le Serpent à plumes) ou spécialisés (Hatier « Monde Noir »). Ce ralliement s'est fait à sa demande, après qu'il a adressé un nouveau manuscrit à Bernard Magnier, qu'il connaît « depuis trente ans » et qui insiste sur l'importance de leur relation antérieure^[444].

Ayant suivi une double formation en lettres et en journalisme, y compris les premiers cours dispensés sur la littérature africaine par Maryse Condé et Lilyan Kesteloot dans les années 1970, ce dernier débute une carrière de journaliste, rapidement étendue aux fonctions d'anthologiste, de critique, de conseiller et de programmeur culturel, spécialisé sur les littératures du sud, et plus particulièrement d'Afrique – continent auquel rien ne le rattachait au départ. Participant à de nombreuses manifestations culturelles, il fait trois ou quatre voyages par an sur le continent africain. Décrivant la sélection drastique, en plusieurs étapes, qu'il fait subir aux manuscrits reçus, dont il publie une infime proportion, en concertation avec d'autres membres de la maison, il met aussi l'accent sur les « antennes » qu'il a pu se constituer au fil du temps : « un petit peu partout des gens que je connais, qui me connaissent, qui peuvent à un moment ou à un autre faciliter l'acheminement d'un livre ou

d'un manuscrit jusqu'à ma boîte aux lettres ». Il y a donc de sa part un double traitement des écrivains : ceux qu'il fréquente, suffisamment réputés, qui peuvent s'adresser à lui (« s'ils en ont envie, ils viennent ! ») ; et la grande masse des autres auteurs encore anonymes, face auxquels il peut mobiliser des « filtres » lui permettant éventuellement de placer un texte « au-dessus de la pile^[445] ».

Mais la considération de textes pour le processus de publication littéraire ne dépend bien sûr pas de la seule aptitude, variable et socialement constituée, des auteurs à entrer en relation. Dans leurs démarches de recherche, ces derniers sont aussi guidés par des enjeux locaux, et par leur degré d'exposition à d'autres milieux culturels que ceux de leurs pays d'origine. Certains d'entre eux, pourtant dotés d'une longue carrière et reconnus par les spécialistes – tels Mongo Beti ou Ken Bugul – n'ont pas réellement stabilisé un lieu adéquat pour leur œuvre, qui les satisfasse pleinement, ce qui nuit en partie à sa perception et à sa valorisation *a posteriori*. Cette difficulté peut être paradoxalement mise en relation avec l'étendue des possibilités qui s'offrent à ces auteurs, notamment du fait de leur mobilité géographique, et du manque de renseignements dont ils peuvent disposer à cet égard.

Un écrivain d'une soixantaine d'années ayant fait ses études en France avant de revenir s'installer au Mali explique ainsi avoir eu l'opportunité de choisir son éditeur, plusieurs d'entre eux ayant favorablement répondu à la soumission du manuscrit de son premier roman au début des années 1980. C'est dans une relative précipitation qu'il prend alors sa décision, le fait de pouvoir publier rapidement « sans conditions » chez L'Harmattan primant sur le travail du texte que lui demandait Karthala, au moment où il s'apprêtait à quitter la France. Il insiste sur la lenteur du courrier (« Il fallait deux semaines pour recevoir un courrier de Paris ») et sur les paramètres plus pratiques que littéraires qui lui ont fait alors choisir cette solution. Mais il refuse désormais de jouer le jeu de l'édition française, opposant aux auteurs qui y sont les plus visibles les urgences auxquelles il tente de faire face. Devenu éditeur dans son pays d'origine, il choisit cependant de s'associer à nouveau à la maison L'Harmattan, en mettant à profit les bonnes relations qu'il a tissées avec son directeur, pour des coéditions qui lui permettent de décloisonner la réception de ses textes et de donner à ses publications une plus grande envergure internationale^[446]. Il ne mâche pas ses mots pour évoquer le « nouveau folklore de l'environnement littéraire parisien », dont le festival Étonnants Voyageurs (« ces gens qui nous arrivent dans le cadre d'un safari littéraire ») constitue selon lui « vraiment le condensé »^[447]. Mais ce festival offre cependant des occasions de rencontrer des éditeurs : il a eu par ce biais des échanges avec plusieurs d'entre eux. Tout en restant dans une logique de résistance face au « schéma parisien », dont il avoue sans ambages qu'ils « ne [l']avantagent pas », cet auteur reste en quête d'un certain décloisonnement pour ses textes. Ainsi, lors des entretiens répétés en sa compagnie, il a insisté à plusieurs reprises pour que je lise, emporte et commente de près ses textes.

Désireux de publier son « œuvre », dont une grande partie reste dans ses tiroirs, il souhaite au moment de l'entretien améliorer leur qualité et être précisément conseillé, dans l'ignorance de ce que « ça vaut », me dit-il en parlant de son dernier livre. Son attitude est donc marquée par une forte ambivalence qui renvoie à une insécurité fréquente chez les auteurs africains^[448]. Si ses discours mettent en avant des décisions pondérées prises avec assurance, avec une distance critique par rapport aux conditions de publication qui lui sont réservées en France, il doute également de la qualité de la littérature africaine, et reconnaît la valeur de l'échange intellectuel avec des médiateurs français.

Au contraire, d'autres écrivains, même novices et peu reconnus, expriment, loin de ce double discours, leur entière satisfaction face aux relations de connivence et de solidarité qu'ils entretiennent avec leur éditeur français. Un auteur d'une cinquantaine d'années, installé en France depuis plus de vingt ans, entré en écriture « un peu par hasard, enfin, tout à fait par accident ! », à la suite d'un événement traumatique, a publié plusieurs titres dans la collection africaine d'une grande maison généraliste, après qu'il a adressé par la poste son premier manuscrit. Son éditeur, qui l'a alors appelé au téléphone pour lui annoncer qu'il acceptait son texte pour publication, le « porte vraiment à bout de bras », dit-il. Il le décrit comme un « ami », responsable à l'en croire de son statut d'écrivain, avec lequel les échanges sont quasi quotidiens (« on s'écrit tous les jours ») :

Monsieur X a réussi à me convaincre que j'étais un écrivain, il est toujours là. C'est quelqu'un de très professionnel, et très humain. [...] Voilà, donc rien ne me destinait à cette carrière d'écrivain... Maintenant, mon éditeur me fait confiance et ça, c'est quelque chose d'extraordinaire^[449] !

La relation entre cet auteur et son éditeur est vécue sur le mode enchanté – elle a favorisé, dans ce cas précis, une professionnalisation, l'auteur ayant pu réduire son emploi principal en dégageant six mois par an pour l'écriture, et poursuivre des publications régulières. Mais elle révèle aussi une violence symbolique tant l'ascendant et le pouvoir d'influence du second sur le premier articule un rapport de force matériel (négociation du contrat, etc.) et une dimension symbolique (relevant de la fabrique du texte littéraire). Les deux protagonistes, qui se distinguent souvent par leurs socialisations culturelles et linguistiques, ont intérêt à cette relation pour des raisons différentes : soutien décisif dans une démarche d'écriture, pour le premier ; travail constructif au service d'une collection, faisant la preuve de son aptitude professionnelle à découvrir et suivre des auteurs talentueux et productifs, pour le second. L'éditeur affirme son autorité de représentant d'une valeur artistique universelle apte à cautionner un statut d'écrivain et à rassurer sur la conformité aux normes littéraires. Il met en valeur les créations d'Africains issus de pays où le titre d'auteur peut s'acheter ou signifier une compromission politique, lesquels viennent eux-mêmes cautionner son ouverture sur le monde et sur

l'altérité.

Les éditeurs français responsables de collections ou de maisons spécialisées sur l'Afrique ont des parcours différents : certains sont avant tout éditeurs, formés à leur travail selon les exigences professionnelles du métier, d'autres le sont devenus *via* leur connaissance préalable de la littérature africaine, le plus souvent en langue française. L'Afrique a pu constituer une « aubaine » rencontrée en chemin, comme l'exprime un directeur de collection ayant connu une carrière ascendante et polymorphe dans l'université, l'édition, et d'autres institutions culturelles. Certains d'entre eux, comme « monsieur X », sans entretenir de familiarité linguistique ou humaine avec le continent africain, tiennent cependant aussi certains discours infériorisants sur les Noirs ou les Africains. Dans un tel cadre, la production du livre, paratexte compris, est empreinte d'un compromis entre des représentations culturelles de l'Afrique parfois antagonistes : celles que portent en eux des écrivains aux trajectoires singulières, et celles, plus imaginaires et esthétisées, que revendiquent des éditeurs socialisés en Europe.

Dans cette alliance, chaque partie a besoin de l'autre pour exercer son activité : si c'est l'auteur qui est seul mis en avant au niveau de la réception, conformément au modèle vocationnel hérité du Romantisme⁽⁴⁵⁰⁾, l'éditeur est présent en amont, et de plus en plus en aval, particulièrement dans les maisons les plus installées, pour encourager et accompagner la médiatisation du créateur africain. Sans se volatiliser, le parrainage des intellectuels blancs, tels Sartre et Gide apportant leur caution symbolique dans les années 1940, s'est donc plutôt recomposé, à travers une relation professionnelle et/ou amicale avec un médiateur moins visible susceptible d'encadrer la production littéraire africaine.

Retracer les différentes possibilités éditoriales qui s'offrent aux auteurs africains à partir de 1960 fait en définitive émerger, à différentes périodes, une association efficace et structurante entre un intermédiaire français et des écrivains marqués par une relative insécurité. Ce couple, sous-jacent dans la production du manifeste pour une littérature-monde en français, hante aussi plus largement la production littéraire africaine. Il a sa source dans les différences de légitimité qui nourrissent cet espace des possibles littéraires géographiquement éclaté.

Des foyers éditoriaux se développent à la suite des indépendances dans les pays d'Afrique : en partie sous contrôle des éditeurs du nord, ils sont toutefois frappés par la crise économique dans la seconde moitié des années 1980. Au Mali, des maisons d'édition et des instances de légitimation se développent au début des années 1990, dans une logique croissante de résistance par rapport à la mainmise des éditeurs étrangers et des bailleurs internationaux. L'État s'est ainsi engagé pour préserver le marché du livre scolaire et limiter le cercle vicieux qui permettait à des éditeurs étrangers, comme Hatier, d'approvisionner le pays dans ce secteur nécessaire à la rentabilité financière

du domaine. Des manifestations comme la Rentrée littéraire du Mali, qui se tient depuis 2008, s'inscrivent aussi dans cette logique, à l'instar d'autres initiatives récentes en Guinée ou au Sénégal, qui retraduisent des changements en cours dans divers pays d'Afrique francophone, changements qui s'étaient produits dès la fin des années 1960 dans certains pays d'Afrique anglophone comme le Nigéria^[451].

Si le caractère externe de la production de livres est au cœur d'un échange inégal qui ne facilite pas l'autonomie en matière culturelle, il n'empêche pas non plus, au Mali par exemple, l'existence d'un marché du livre informel, de seconde main, mais aussi dans les langues africaines ou dans d'autres graphies (comme le *nko*), moins saisissables par l'outil statistique. En dépit de l'état du système éducatif et du manque de moyens des éditeurs littéraires dans ce pays, obligeant souvent au compte d'auteur, des auteurs visent avant tout un public local pour répondre à des besoins immédiats. Mais d'autres cherchent plutôt à valoriser et faire circuler leurs œuvres en les publiant à l'extérieur des frontières nationales.

En France, après deux décennies de désintérêt envers les auteurs originaires d'Afrique subsaharienne, l'édition spécialisée dans ce secteur se développe au tournant des années 1980, moment où la cooptation ambivalente de Senghor à l'Académie française soutient l'attention revivifiée portée à cette littérature. Celui-ci obtient le fauteuil « maudit » de Charles Maurras après l'une des élections les plus longues de cette institution, qui le choisit en même temps que Jacques Soustelle, défenseur historique de l'Algérie française. Cette première vague est suivie d'une seconde, plus décisive, au milieu des années 1990. De nouveaux acteurs culturels, *Le Serpent à plumes*, *La Revue noire*, *Actes sud*, viennent perturber les règles du jeu en vigueur en atténuant le caractère spécifique de la littérature africaine, mise sur le même plan que les littératures françaises et étrangères et détachée de la francophonie. Ces initiatives rencontrent un succès qui participe de l'expansion de la littérature africaine en France : celle-ci se banalise et vise alors un public moyen, qu'elle atteigne à travers quelques succès de librairie retentissants.

Dans ce contexte favorable, porté par un discours critique renouvelé, un intérêt plus marqué et plus systématique de la part des maisons d'édition littéraire généralistes s'affirme pour ces écrivains, qu'il s'agisse de les ajouter au catalogue général ou de créer, comme Gallimard, une collection spécifique, aussi controversée soit-elle. L'affirmation de ce secteur éditorial spécialisé permet aux auteurs d'accumuler du capital symbolique au niveau collectif, tout en mettant en avant leur différence, ce qui est un schéma récurrent pour des écrivains dominés^[452]. Ces changements leur offrent en effet des opportunités inédites de publication et de reconnaissance, notamment celle de favoriser l'établissement d'une relation stable et valorisante avec un éditeur, permettant de décroquer la destination de leurs textes. Mais ce type d'alliances matérielles et symboliques le plus souvent asymétriques entre éditeurs et auteurs repose aussi sur la « prégnance banale, normale, routinière,

des classements sociaux fondés sur l'origine^[453] » qui, tout en répondant aux meilleures intentions, peuvent contribuer à entretenir une perception essentialiste de la littérature africaine.

De telles évolutions de l'espace des possibles éditoriaux en France, en amont des publications des auteurs, ont produit des effets sur leur réception et leur consécration, en aval. Les cas d'une association d'écrivains née sous la colonisation et de deux journaux à vocation de guide littéraire pour un public cultivé, *a priori* peu intéressés par l'Afrique, permettent d'examiner l'accueil critique qui leur est réservé par les institutions littéraires françaises.

Chapitre 2

Un découvreur de talents^{454} néocolonial ?

Le Grand Prix littéraire de l'Afrique noire à l'œuvre

*« Les donneurs de prix savent mieux
que ceux qui les reçoivent ce qu'un
prix représente^{455}. »*

Sony Labou Tansi

Les prix littéraires ont été particulièrement bien étudiés par la sociologie de la littérature, qu'il s'agisse de comprendre leur fonctionnement concret, la composition sociale de leurs jurys, leurs effets sur les auteurs ainsi distingués, leur prolifération et leur internationalisation au xx^e siècle^{456}. Le discrédit dont font les frais les prix Goncourt, Femina et Renaudot dans la presse est en vif contraste avec leur rôle toujours structurant sur les différents maillons de la chaîne du livre et avec leurs répercussions sur la réception des auteurs récompensés, dont ils favorisent la traduction, la promotion et la professionnalisation. En redoublant le verdict de l'éditeur, ces récompenses constituent en effet une validation importante dans les carrières littéraires, et ce, tout particulièrement pour les écrivains appartenant à des catégories socialement dominées. « Adoubements » par les pairs, les prix ouvrent en

effet eux-mêmes l'accès aux institutions qui contrôlent l'entrée dans le champ littéraire (académies, presse, édition, jurys)⁽⁴⁵⁷⁾.

L'Afrique est cependant assez peu présente dans la distribution géographique de ce prestige littéraire sur le long terme⁽⁴⁵⁸⁾. Le prix Nobel ou le prix Goncourt n'ont ainsi encore jamais été octroyés à un auteur issu de la partie francophone du continent, ce qui a été mis en lien avec un « biais eurocentrique » dans leurs sélections⁽⁴⁵⁹⁾. L'attribution de récompenses à ce type d'écrivains a du reste souvent déclenché des polémiques en France : on peut penser à l'hostilité manifestée au sein du jury Goncourt lors de l'attribution du prix à René Maran, premier lauréat noir et administrateur colonial en Afrique subsaharienne, en 1921⁽⁴⁶⁰⁾. De même en 1968, l'octroi du Prix Renaudot à Yambo Ouologuem fut discrédité par le scandale qui le suivit : une accusation de plagiat qui empêcha Le Seuil de rééditer ce titre, disparu du marché pendant plus de trente ans.

Ce n'est qu'au tournant des années 2000 que les grands prix français d'automne commencent à récompenser plus généreusement des auteurs issus d'Afrique subsaharienne francophone, en vif contraste avec leur « place marginale » dans la période précédente, plus accusée encore que pour les autres auteurs francophones⁽⁴⁶¹⁾.

Outre ces distinctions décernées dans un cadre généraliste, des prix de second rang spécifiquement réservés à ces écrivains existent cependant depuis les années 1920⁽⁴⁶²⁾. Au sein de ce secteur parallèle de gratification littéraire, le Grand Prix littéraire d'Afrique noire, qui a pu être surnommé le « Goncourt noir⁽⁴⁶³⁾ », remis tous les ans depuis 1961, occupe une place centrale. Sa légitimité est liée à sa longévité et au prestige littéraire atteint par certains de ses lauréats, tels Ahmadou Kourouma, Tierno Monémbo ou Alain Mabanckou, qui le reçurent avant que le Renaudot ne leur soit attribué. Régulièrement cité sur les quatrièmes de couverture des ouvrages, par la critique, ou dans les biobibliographies d'écrivains originaires d'Afrique, il est attribué par l'Association des écrivains de langue française (ADELF), dont la création remonte à 1924. Celle-ci est alors directement liée aux écrivains dits coloniaux, ayant exercé une tutelle sur les premiers écrits de colonisés en langue française.

De ce point de vue, le Grand Prix littéraire d'Afrique noire prend explicitement la relève des deux prix de l'AOF et de l'AÉF remis sous la colonisation. Né dans le creuset de la littérature coloniale, il a cependant récompensé au fil du temps des textes connus pour leur anticolonialisme ou leur marxisme, quand des auteurs engagés, à l'instar de Mongo Beti ou Seydou Badian, comptaient parmi les membres de l'association. Cette institution littéraire établie en France, qui intègre peu à peu de nombreux auteurs issus d'Afrique, occupe donc une position ambivalente, à la croisée d'enjeux littéraires, mais aussi politiques et économiques. Outre le poids de l'histoire (géo)politique sur les représentations et les pratiques qui assurent son existence, elle est le lieu d'une tension entre la valeur littéraire universelle,

théoriquement admise sans conditions, et le système particulariste qu'elle propose, ciblant certaines populations d'écrivains. L'ADELF met ainsi dès ses débuts en avant des normes allant à l'encontre de la pure littérature, au risque d'être considérée comme un ghetto, et dénonce la domination des instances dites généralistes par un centralisme parisien.

L'association a pourtant su s'ajuster aux différents contextes qu'elle a traversés, notamment à travers des jeux mouvants d'alliances institutionnelles. Au-delà, deux aspects discursifs assurent sa continuité : la rhétorique qu'on y adopte, empreinte d'une adhésion au colonialisme puis d'une nostalgie de ce dernier, toutes deux impensées, et la référence à l'universalisme de la langue française, qui rencontre les intérêts temporels d'autres institutions comme l'Académie française ou l'OIF.

Pour comprendre ce positionnement, ce chapitre dresse d'abord un historique des formes successives prises par cette association, ainsi que de son fonctionnement, de ses activités et de ses objectifs. Suit une analyse des trajectoires sociales de ses membres dirigeants, et particulièrement de Robert Cornevin, avec les liens institutionnels qu'ils ont favorisés. Enfin, les caractéristiques et le fonctionnement du Grand Prix littéraire d'Afrique noire sont appréhendés à l'aide d'une comparaison avec les autres récompenses attribuées par l'association d'une part, et avec les prix spécifiquement réservés aux auteurs africains et/ou francophones, qui se sont multipliés dans les années 1990 et 2000, d'autre part.

Une association née dans le creuset de la littérature coloniale

Créée officieusement en 1924, puis, officiellement, en 1926, la Société des romanciers et auteurs coloniaux français est une association régie par la loi de 1901, reconnue d'utilité publique en 1952. C'est seulement après cette reconnaissance, qui lui permet de recevoir des libéralités, qu'elle prend une réelle ampleur, sous la présidence de Jean d'Esme, dans les années 1950. La reconnaissance d'utilité publique témoigne d'un intérêt marqué de la part de l'État français, en une décennie qui voit la croissance des publications sur les territoires d'outre-mer, africains notamment, et où les positions littéraires se polarisent en partie autour de la justification ou de la critique de l'empire colonial, dans le cadre des luttes pour la décolonisation. Mais l'association se rapproche également dès cette époque d'écrivains et de structures littéraires belges, canadiens, luxembourgeois, etc., en organisant des événements hors de France⁽⁴⁶⁴⁾, ce qui la fait apparaître comme un précurseur de la francophonie institutionnelle.

Par un effet d'inertie, les indépendances ne coïncident donc pas avec la fin de l'association. Après une année de retrait attentiste, elle renaît sous un autre

nom en 1961, en se proposant de préserver les liens culturels entre la France, patrie des lettres et des arts, et ses anciens territoires : elle présente alors ces attachements comme plus forts que leurs précédents politiques.

C'est après de nombreux changements de dénomination que le sigle d'ADELF se voit adopté en 1971, année où Robert Cornevin remplace Léonce Peillard comme président. La succession de désignations et de personnalités dirigeantes (tableau 3) masque cependant le maintien d'une ligne générale qui s'étale sur près de quatre-vingt-dix ans, au service d'une communauté définie d'après des critères linguistiques présentés comme de plus en plus décrochés du territoire français.

Tableau 3 : Succession des noms et des dirigeants de l'association de 1924 à 2011

Nom et durée de l'association		Nom et durée des présidents	
1924	Société des écrivains de la langue française (SCLLF)	1924	Marius Leblond (fondateur, puis secrétaire généraux)
1926	Société française des écrivains de la langue française (SFRACF)	1926	Pierre Mille (1928 – 1936)
1936	Association française des écrivains de la langue française (AFLF)	1936	Jean Ajalbert (1937 – 1939)
1944	Association française des écrivains de la langue française (AFLF)	1944	Marius Leblond (1944 – 1948)
1948	Association française des écrivains de la langue française (AFLF)	1948	Association nationale des écrivains coloniaux et maritimes (ANECOM)
1949	Association française des écrivains de la langue française (AFLF)	1949	Association nationale des écrivains de la mer et de l'outre-mer (ANEMOM)
1961	Association française des écrivains de la langue française (AFLF)	1961	Association française des écrivains de la mer et de l'outre-mer (AFLMOM)
1964	Association française des écrivains de la langue française (AFLF)	1964	Roger Coindreau (1964)
1969	Association française des écrivains de la langue française (AFLF)	1969	Henri Queffelec (1964 – 1969)
1971	Association française des écrivains de la langue française (AFLF)	1971	Association française des écrivains de l'expression française de la mer et de l'outre-mer (AFLMEOM)
1971	Association française des écrivains de la langue française (AFLF)	1971	Léonce Peillard (1969 – 1971)
1971	Association française des écrivains de la langue française (AFLF)	1971	Association française des écrivains de la langue française (de la mer et de l'outre-mer) (ADELF)
1988	Association française des écrivains de la langue française (AFLF)	1988	Robert Cornevin (1971 – 1988)
2002	Association française des écrivains de la langue française (AFLF)	2002	Edmond Jouve (1989 – 2002)
2003	Association française des écrivains de la langue française (AFLF)	2003	Alain Guillaume (2003)
2011	Association française des écrivains de la langue française (AFLF)	2011	Jacques Chevrier (2004 – ...)

Au fil des changements de désignation, la colonisation est progressivement mise sur le même plan que la mer, qui finit par évincer la précédente référence en 1949, et être elle-même écartée au profit de la langue française, devenue le centre proclamé des activités de l'association. Ses statuts actuels invoquent ainsi dans leur premier article le service de la langue française, « cause supérieure et permanente qui est à la fois facteur de connaissance mutuelle, de rapprochement et de solidarité ».

La « métropole » qui apparaissait dans les premiers textes de l'association n'est pas exactement remplacée par la nation française : bien plutôt par une civilisation de langue française présentée comme unifiée. Dès les débuts de l'association, l'une de ses préoccupations est de promouvoir des littératures dominées par l'édition parisienne : qu'elles soient coloniales, ou, ensuite, francophones^[465]. Se structure ainsi une opposition entre les écrivains défendus par l'association, nés et établis de longue date aux colonies, et les écrivains métropolitains, voyageurs ou touristes avides d'anecdotes journalistiques lorsqu'ils sortent de France. Certains membres de la SRACF

font toutefois plus ou moins partie de cette dernière catégorie, comme Pierre Mille qui la revendique ou Georges Athénas et Aimé Merlo, pourtant fondateurs de l'association. Mieux connus sous leur nom de plume Marius-Ary Leblond, sous lequel ils obtiennent le Goncourt en 1909, ces deux écrivains conservateurs militants pour le projet colonial^[466] se sont installés en France à l'âge de vingt ans après des années passées à la Réunion — ce qui leur permet de se présenter comme d'« authentiques coloniaux »^[467].

C'est en effet au service des « véritables » auteurs coloniaux que se voue l'association : des auteurs inconnus sur la place parisienne du fait de leur exil. Elle dénonce ainsi le succès d'écrivains voyageurs dotés d'une connaissance superficielle des réalités de leur quotidien, mais dont les livres bénéficient de gros tirages en raison de leur capital social qui les introduit dans les réseaux culturels idoines. Les frères Jérôme et Jean Tharaud, de l'Académie française, publient ainsi *La Randonnée de Samba Diouf* dans les années 1920, ouvrage inspiré des récits de leur ami André Demaison qui a vécu des années en Afrique^[468]. Souvent administrateurs ou militaires, mais aussi parfois médecins, missionnaires, instituteurs, les écrivains coloniaux ne parviennent généralement pas à atteindre les instances de légitimation les plus centrales du champ littéraire français, notamment les grands éditeurs parisiens, en dépit de la proximité de certains d'entre eux.

Ils rejoignent de ce point de vue les écrivains provinciaux qui les ont précédés de quelques décennies par la création d'un « contre-champ » fait de revues, d'académies et de sociétés spécifiques, et la recherche de thématiques et d'esthétiques nouvelles pour contrer la centralisation littéraire française^[469]. Pour valoriser ces écrits définis selon des arguments plus thématiques que poétiques, ils se comparent du reste eux-mêmes aux écrivains régionalistes, avec lesquels ils partagent des intérêts et des lieux de publication. Les chroniques des provinces françaises sont ainsi tenues par Henri Pourrat dans *La Vie*, une revue animée à partir de 1911 par les « frères » Leblond (en réalité cousins, et époux de deux sœurs originaires de la Réunion), eux-mêmes en charge de la chronique de la littérature d'outre-mer. Ces trois écrivains ayant été récompensés par le prix Goncourt, dominants parmi les dominés, y écrivent des articles qui, selon les publications de l'association, « dénoncent l'ignorance, la méconnaissance de ce qui ne sort pas de Paris^[470]... »

Si les livres des écrivains coloniaux, écrits ethnographiques, romans d'aventure dans une veine exotique, récits de voyage, souvent édités dans des collections populaires ou des revues spécifiques, et accompagnés de reportages, obtiennent un certain succès au sein d'un secteur littéraire moyen, les éditeurs, la presse, et les prix littéraires les plus prestigieux leur restent en effet peu accessibles au début du xx^e siècle. Pour contrer cette situation commerciale et littéraire périphérique, l'association se propose d'œuvrer à une légitimité spécifique, qui permettrait de fondre ces écrits dans la littérature française. Mais la position de ces écrivains coloniaux n'est pas directement

liée aux enjeux politiques entretenus autour de l'entreprise coloniale^[471]. Ainsi, le ministère des Colonies ne soutient pas l'association dans l'entre-deux-guerres, même s'il se décide à le faire en 1931 à l'occasion de l'Exposition coloniale, où la SRACF organise un Congrès de littérature coloniale^[472]. Le contenu des œuvres ainsi labellisées va du reste aussi parfois à l'encontre d'une volonté propagandiste de faire connaître et aimer les colonies. Sans être anticolonialistes, des auteurs critiques comme Robert Delavignette ou Robert Randau délivrent une vision ambiguë de la vie dans ces territoires. Certains de leurs ouvrages illustrent ainsi la possibilité de critiquer le colonialisme de l'intérieur^[473].

Les promoteurs de cette littérature cherchent plutôt à édifier leur légitimité autour de la défense de cultures étrangères exprimées en français. Ils ne mettent ainsi en valeur que de manière tout à fait indirecte les bienfaits de l'entreprise coloniale, entendue comme une vaste entreprise de civilisation. La mise en place d'un système éducatif colonial en est un exemple. Celui-ci permet à certains colonisés d'accéder à l'écriture en langue française, et de devenir écrivain : l'association cherche dès lors à intégrer ce vivier. Celle-ci compte ainsi dans les années 1950 Léon-Gontran Damas et Tchicaya U Tam'si dans son comité.

L'association récompense alors avec parcimonie ces auteurs par l'intermédiaire de ses prix littéraires, plus nombreux dans les années 1950, mais en évitant leurs textes clairement engagés contre le colonialisme. Le Grand Prix littéraire de la mer et de l'outre-mer est attribué à Senghor en 1949 et à René Maran en 1950 ; le Grand Prix littéraire de l'AÉF est octroyé à Martial Sinda en 1956 et à Tchicaya U Tam'si en 1957 ; Birago Diop et Ousmane Socé Diop reçoivent enfin le Grand Prix littéraire de l'AOF en 1950, l'année de sa création. Mais la très grande majorité des prix remis par l'association sont alors bien décernés à des écrivains issus de la métropole, qui adoptent parfois, à l'image de la Française Christine Garnier, influencée par son éditeur Grasset, un pseudonyme africain, plus accrocheur. *Va-t'en avec les tiens !*, vraisemblablement récompensé par le Grand Prix littéraire de l'AOF en 1951, fut un *best-seller* qui tomba dans l'oubli après la révélation de la supercherie, — ce qui n'empêcha pas son auteur de recevoir quelques années plus tard le même prix sous son vrai nom^[474].

S'affirme également dès cette époque, notamment sous la plume de Cornevin, un éloge constant de la langue française assimilatrice et universelle, « qui permet d'être lu par le plus grand nombre » et « d'exprimer toutes les situations ». Pour restituer au mieux « leurs réalités », les écrivains peuvent toutefois avoir recours à certains enrichissements limités, dans le respect de l'orthodoxie linguistique, par exemple l'utilisation d'un lexique étranger ponctuel : « vocabulaire africain » décrivant ce que « le français de France, le français de l'Académie française ne permet pas toujours de dire »^[475].

En définissant les origines de l'association comme celles de « combats contre le centralisme parisien »^[476], Cornevin situe ses enjeux au niveau des

modalités de la publication et de la réception de ces auteurs issus de tous les continents, dévalorisés par la presse et l'édition parisiennes. Le premier article fixant les statuts de l'association précise l'inscription de cette dernière dans la continuité par rapport à ses origines, mais également son service, par-delà les évolutions conjoncturelles, d'une « cause supérieure et permanente qui est à la fois facteur de connaissance mutuelle, de rapprochement et de solidarité », soit « un même attachement à la langue française des écrivains de toutes nationalités. » Dans cette lignée, ses statuts lui fixent cinq objectifs en 2011 :

- de créer des liens entre écrivains francophones de toutes nationalités ;
- de favoriser dans le monde l'expansion des littératures de langue française ;
- d'encourager et de soutenir les écrivains d'expression française où qu'ils se trouvent ;
- de regrouper les activités d'ordre intellectuel et social relatives à la défense et au rayonnement de la langue française et des civilisations du monde francophone ;
- de sauvegarder les intérêts moraux et matériels des membres de l'Association.

Ces objectifs sont légèrement différents de ceux qui prévalent dans les années 1980 et 1990 : le premier et le dernier n'y apparaissaient pas, et le verbe « promouvoir », plus optimiste et énergique quant au pouvoir d'action de l'association face à l'ordre symbolique dominant, y remplaçait le terme « regrouper », plus neutre, au quatrième objectif. Les prétentions de l'association ont donc gagné en modération : celle-ci ne vise plus qu'à faciliter, sur un ton moins glorieux, les rencontres et les relations entre écrivains de langue française.

L'histoire de l'ADELF n'est en effet pas exempte de discontinuités : elle est marquée par des expansions et des déclins successifs, en termes de nombre d'adhérents, d'envergure et de financements. Ses adhérents, les Adelfiens dans les termes indigènes, sont au nombre de 301 en 1952, 680 en 1971, 1 300 en 1976, 1 800 en 1980, et atteignent le nombre de 2 500 en 1986, de près de soixante-dix nationalités différentes. Ils ne sont plus qu'environ 600 en 2010, dont la moitié seulement est à jour de ses cotisations⁽⁴⁷⁷⁾. En 1981, plus des deux tiers des 2 000 Adelfiens résident en Europe, 16 % en Amérique, moins de 10 % en Afrique, et environ 3 % respectivement en Asie et dans des îles (Madagascar, Mascareignes, Seychelles, Comores). Sur la population résidant en Europe, un bon nombre habite Paris (en particulier des arrondissements comme le 15^e, le 16^e, le 6^e et le 7^e), et ses banlieues favorisées (Neuilly, Versailles). Au nombre des professions qui reviennent régulièrement dans cette population essentiellement masculine, outre la mention régulière d'une activité d'écrivain, celles de fonctionnaire, politicien, enseignant et chercheur sont particulièrement bien représentées. Nombreux sont les écrivains originaires d'Afrique à y être présents. Les conditions de leur intégration sont rarement connues : les candidats doivent théoriquement présenter leur candidature et avoir écrit au moins un livre ou des articles (trois livres pour un sociétaire) ou à défaut « avoir rendu d'importants services à la littérature francophone ». Des personnalités comme Cornevin semblent avoir joué un rôle décisif d'intermédiaire. Un auteur né et resté au Mali évoque le rôle de

« parrain » joué par ce dernier pour son intégration dans l'ADEF, les échanges qu'ils avaient sur son écriture, et l'aide qu'il lui a apportée pour se faire publier *via* les institutions de la francophonie^[478]. Structure d'aide et de liaison animée des meilleures intentions, l'ADEF se propose en effet de promouvoir les productions littéraires des auteurs issus d'Afrique en une période où il est difficile pour eux de trouver des éditeurs.

En dépit de sa revendication d'ouverture à l'international, l'association témoigne d'un fort ancrage institutionnel et géographique en France. Après avoir installé ses locaux rue de la Bienfaisance dans le 8^e arrondissement parisien à la fin des années 1940, en alternance avec le boulevard Haussmann^[479], l'ANEMON est logée en 1966, à la suite de difficultés financières, à l'Hôtel de Massa dans le 14^e arrondissement, où l'accueille la Société des gens de lettres (SGDL). Ce n'est pas la première fois que les deux structures collaborent : la SRACF y était également basée dans les années 1930, bénéficiant alors de l'appui de Jean Vignaud, défenseur de la littérature coloniale et président de la Société des gens de lettres. L'Académie des sciences d'Outre-mer accueille aussi dans les années 1970 et 1980 des assemblées générales et des réunions de jury de prix littéraires de l'ADEF dans ses locaux situés dans le 16^e arrondissement, comprenant une imposante bibliothèque consacrée à l'empire colonial français et aux pays du tiers-monde. Après son éviction de l'Hôtel de Massa par la SGDL en 1988, l'ADEF est relogée dans un local du 14^e arrondissement obtenu par l'intermédiaire de la Mairie de Paris, suffisamment grand pour accueillir sa bibliothèque, ses archives et des réunions occasionnelles. C'est pour des raisons financières qu'elle le quitte en 2012, se débarrassant également de sa bibliothèque et de ses meubles, pour rejoindre la maison des associations du 14^e arrondissement, qui permet de bénéficier d'une boîte aux lettres et d'un lieu ponctuel de réunion.

Placée sous le haut patronage du président de la République française depuis les années 1940, l'ADEF repose sur deux comités : un comité de direction presque exclusivement masculin, et un comité d'honneur de vingt-cinq personnes qui sont le plus souvent aussi membres d'académies, telles que l'Académie française, l'Académie Goncourt, l'Académie des sciences morales et politiques, l'Académie royale de Belgique, ou d'autres institutions culturelles établies, comme le comité directeur de l'Alliance française. Ces appartenances honorifiques apparaissent systématiquement dans les publications produites par l'association sur elle-même, numéros de revues, annuaires ou actes de colloques, ce qui témoigne de leur importance.

Les patronages choisis pour l'association, qui n'ont été que légèrement modifiés au fil du temps, renseignent aussi sur ses soutiens institutionnels auprès de différents pouvoirs nationaux, susceptibles d'accorder des subventions. Les patrons sont cependant loin d'endosser le même statut politique en fonction des pays qu'ils représentent : leur rang décroît pour ainsi dire avec l'ancienneté politique de ceux-ci. Le comité de patronage comporte

des secrétaires d'État et des ministres français, chargés de l'Éducation nationale, de la Culture, mais aussi des Affaires étrangères, de la Coopération et de la Francophonie. Dans le cas de la Belgique, du Canada, de l'île Maurice, de la Suisse ou du Luxembourg, ce sont les ambassadeurs ; dans celui du Québec, le délégué général, alors que dans celui des pays francophones d'Afrique subsaharienne, auxquels s'ajoutent les Comores et Madagascar, ce sont les présidents de la République. Aucun diplomate ou politicien n'a été choisi dans un autre pays d'Europe, d'Asie (même dans les anciennes colonies françaises), ou d'Amérique : l'Afrique reçoit donc là un statut très particulier, où les plus hautes autorités à la tête des États parrainent l'association. C'est toujours le cas actuellement, quand certains hommes politiques, comme le Togolais Edem Kodjo qui a fait l'objet d'une biographie récompensée par le Grand Prix littéraire d'Afrique noire en 2012, sont aussi investis dans le comité directeur de l'association.

Quant aux activités de l'association, leur ampleur et leur nature évoluent avec le temps. Un système d'entraides et de bourses vise à soutenir les écrivains qui peuvent avoir recours à l'ADELFI, association « apolitique » en cas de difficultés avec les pouvoirs en place à partir des années 1960⁽⁴⁸⁰⁾. Robert Cornevin intervient ainsi par des courriers et des actions de protestation en faveur de Boubou Hama, lors de son emprisonnement au Niger. Les colloques et les conférences faisant ultérieurement l'objet d'ouvrages – dix volumes édités de 1991 à 2003, sur des thèmes comme *Les Chefs d'État écrivains en pays francophones*, ou *La Francophonie en Afrique* – ou de publications régulières de l'association, disparaissent cependant dans les années 2000. Ils ont été remplacés par des cafés littéraires mensuels plus modestes, organisés autour d'un titre ou d'un auteur, primé ou remarqué par l'association, et par des débats ponctuels autour d'un conférencier. Les dispositifs d'action de l'association comportent aussi les prix littéraires, qui ont connu une expansion dans les années 1950 puis dans les années 1970 et 1980, et l'organisation de ventes-dédicaces chaque automne de 1948 à 1994, pouvant rassembler jusqu'à cent cinquante écrivains – susceptibles de vendre jusqu'à une cinquantaine d'exemplaires d'un même titre à ces occasions⁽⁴⁸¹⁾.

Événements mondains importants, ces ventes de livres accompagnées de séances de dédicaces se déroulent au ministère de la France d'outre-mer, puis le plus souvent dans des salles de l'Unesco réparties selon des « comptoirs » géographiques, à la faveur d'une mise en scène exotique. Ce faste et ce décorum se prolongent après les indépendances sous d'autres formes : les pays francophones ont remplacé les terres colonisées, avec des drapeaux des pays représentés disposés en forme de nappes sous les livres pour renvoyer aux territoires évoqués dans les ouvrages. Les ventes-dédicaces cessent en raison de la lourdeur de leur fonctionnement et de leurs recettes déclinantes, précisément au moment où commencent à se multiplier les salons du livre et les festivals littéraires en France. Inaugurées par différentes personnalités politiques, dont le président de la République française dans les années fastes

de l'association, puis par des ministres comme Pierre Messmer dans les années 1980, ces ventes sont aussi préparées et animées par une association parallèle, « les amis de l'ADELF », créée dans les années 1950, qui se présente comme « le complément naturel, on pourrait dire le prolongement social » de l'ADELF. Elle accueille les « sympathisants ne remplissant pas pleinement les conditions d'une admission comme adhérent », soit principalement des femmes, moins nombreuses à pouvoir mettre en avant leurs publications pour devenir adhérent. Les « amies » apportent cependant leur aide aux écrivains venus présenter et dédicacer leurs ouvrages en y remplissant « avec dévouement », le rôle de « dames-vendeuses »^[482]. En un moment de transition où se féminisent les populations d'écrivains, on voit là se mettre en place une division sexuée fort patriarcale du travail entre des écrivains membres de l'ADELF, et ces femmes reléguées dans l'ombre d'une structure parallèle (ou des tâches de secrétariat) pour permettre le bon déroulement de ces événements mondains.

Les structures et le cadre institutionnel de l'ADELF révèlent donc l'intrication des logiques temporelles aux gestes de légitimation littéraire. L'association trouve une nouvelle vigueur dans les années 1970 avec l'apparition de l'ACCT et l'OIF, institutions francophones créées toutes deux à Niamey en 1970 en présence de représentants de l'association. Mais le projet, vivace dans les années 1990, de faire de l'ADELF un opérateur de l'OIF, qui aurait pris en charge ses frais de fonctionnement, n'aboutit pas. Il visait à résoudre une crise financière touchant l'association à la fin des années 1980 : celle-ci doit se séparer des deux secrétaires salariées l'ayant fait fonctionner jusque-là (qui furent remplacées par des bénévoles). Les recettes de l'association (cotisations, dons, gains occasionnés par les ventes-dédicaces, mais surtout subventions étatiques ou institutionnelles) se révèlent alors insuffisantes. Dans une lettre adressée en 1987 à Pierre Messmer, Robert Cornevin se livre à une « demande de survie » en rappelant l'étendue prise par les activités de l'ADELF au cours des années précédentes, sans accroissement des subventions reçues. C'est sur un ton emphatique qu'il dresse un état des lieux dramatique :

La question qui se pose est de savoir si – à la veille du sommet francophone de Québec – la plus importante association d'écrivains du monde va mourir par la faute du gouvernement français.

La lettre, à laquelle Jean Gattégno, alors directeur du CNL, répond en requérant le bilan financier de l'association, se conclut sur une note explicite de nostalgie par rapport à l'ère coloniale, près de trente ans après les indépendances :

Je mesure, au passage, combien nous avons été injustes en critiquant naguère notre administration coloniale. Certes, il y avait des services poussiéreux dans les chefs-lieux de colonie. Mais ailleurs, quelle efficacité à côté de cette administration métropolitaine actuelle qui ne répond pas aux lettres ou tire la couverture !

Robert Cornevin trahit ici jusque dans son lexique son attachement à la colonisation. Si cette situation financière se rétablit ensuite, grâce à des démarches menées par son successeur pour trouver de nouveaux soutiens, elle constitue depuis lors une préoccupation constante de l'association. Ces difficultés coïncident en effet avec une redéfinition de la politique culturelle extérieure de la France, à travers l'institutionnalisation d'une politique de diversité culturelle, un élargissement de la définition de la culture, et la mise en place de soutiens à l'exportation et à la traduction de livres, d'abord du français, puis en français, qui remplace la défense quasi exclusive de la langue française qui prévalait auparavant^[483]. Du fait de la réduction générale de ces subventions, le devenir de l'association reste incertain, dans un contexte mondial où les récompenses artistiques se trouvent de plus en plus souvent dotées par des mécènes privés^[484].

Ces liens entretenus avec des institutions politiques françaises et africaines, chargées de financer, de patronner, de présider l'ADELF s'appuient aussi sur un impensé, puisque la colonisation ne fait l'objet d'aucune réflexion dans les discours tenus par les dirigeants de l'association : tout au plus d'une nostalgie qui en légitime volontiers les principes. L'étude des trajectoires sociales des dirigeants ayant imprimé ces directions peut éclairer de tels partis pris.

« Un africaniste marquant^[485] » : Robert Cornevin

La solidité et la longévité de l'association ont en effet été portées par l'inscription de ses membres dirigeants (tableau 3) et de ses patrons dans des réseaux sociaux et politiques susceptibles de la soutenir. Souvent investis dans des institutions littéraires comme l'Académie française (pour Louis Bertrand) ou l'Académie Goncourt (pour Jean Ajalbert), ils ont aussi joué un rôle dans les colonies, comme professeurs (Louis Bertrand), militaires (Roger Coindreau), administrateurs ou encore journalistes (Pierre Mille ou Jean D'Esme). Le cas de Robert Cornevin incarne avec force la multipositionnalité de ces dirigeants dans des structures de pouvoir temporel^[486], souvent liées à la colonisation.

À la manière d'autres érudits et savants impliqués dans l'entreprise coloniale^[487], Robert Cornevin eut ainsi une trajectoire à l'intersection de logiques scientifiques et mondaines. Comme l'un de ses prédécesseurs au long cours, le Vicomte d'Esmenard (1894-1966), mieux connu sous le nom de Jean D'Esme, journaliste, réalisateur et écrivain, il fut membre de la SGDL et de l'Académie des sciences d'outre-mer, avec le statut de secrétaire perpétuel durant les dix-sept années qu'il dirigea l'ADELF. Ce positionnement pluriel, bien matérialisé par le cumul des mandats et des fonctions, qui avait déjà permis l'essor de l'association dans les années 1930 après des débuts difficiles^[488], en assure à nouveau l'assise institutionnelle dans les années 1950 puis 1970.

Né en 1919 à Malesherbes, dans le Loiret, il est issu d'une vieille famille bourguignonne — son père est trésorier-payeur général^[489]. Après ses études secondaires achevées au lycée Louis-le-Grand, il entre en 1938 à l'École nationale de la France d'outre-mer, d'où il sort breveté en 1942, après un premier voyage sur la Côte d'Afrique en 1939 et un stage au Sénégal en 1939. C'est à Djougou (Dahomey) qu'il débute comme administrateur adjoint en 1941, mais, mobilisé en 1939-1940, il l'est à nouveau entre 1942 et 1947 au Cambodge. En poste successivement en Algérie, à Ceylan et au Sénégal, animé par une « vocation africaine »^[490], il sert ensuite au Togo, de 1948 à 1956, comme commandant de cercle dans des postes de brousse. Son épouse Marianne, médecin, est sa collaboratrice, et participe bientôt également en tant qu'historienne à ses recherches, cosignant un certain nombre de ses livres, et signant seule des ouvrages sur l'histoire contemporaine de l'Afrique et sur l'Afrique du Sud. S'il ne témoigne pas d'intérêt pour les langues africaines contrairement à Maurice Delafosse, autre administrateur colonial^[491], Cornevin utilise comme ce dernier ses tournées de recensement pour collecter des traditions orales et des données anthropologiques, par exemple sur les populations montagnardes de l'Atakora auxquelles il consacre ses premiers recherches.

Contributeur occasionnel à *Présence africaine*, présent dans les réseaux coloniaux ou africanistes, il est un auteur prolifique, aux connaissances encyclopédiques, pour qui la littérature est partie intégrante d'un savoir plus vaste. Il publie son premier ouvrage à 37 ans, une *Histoire de l'Afrique des origines jusqu'à nos jours*, qui est salué par les spécialistes. Il soutient une thèse de doctorat d'État en 1960, intitulée *Histoire des peuples d'Afrique* et inspirée de Dietrich Westermann, avec une thèse complémentaire consacrée aux Bassari du Nord-Togo. Outre ces recherches monumentales, il publie des monographies par pays, particulièrement sur le Togo, mais aussi sur le Bénin, le Congo, le Zaïre, ou le théâtre en Haïti, ainsi que des livres sur la littérature et le théâtre de langue française en Afrique et aux Caraïbes. Ses ouvrages érudits sur l'Afrique constituent pour les historiens des sources d'information précises^[492], qui ont cependant pour corollaire une absence générale de hiérarchisation des données, particulièrement dans le domaine littéraire, et un attachement à une vision traditionnelle de l'histoire, centrée sur les événements, les grandes figures et l'ordre établi par la colonisation^[493]. Les nombreux discours et hommages aux membres de l'association qui parsèment les publications restituant les activités de l'ADELF mettent ainsi bien souvent sur le même plan des œuvres culturelles dotées de légitimités distinctes. Dans l'un de ses discours, Cornevin évoque ainsi d'une manière lyrique des œuvres d'Henri Queffélec, son prédécesseur à la direction de l'association, « l'un des plus grands écrivains de la mer jamais rencontré dans la littérature du monde », en proposant à la suite d'entonner des chants de marins, plus efficaces que « cet ennuyeux discours »^[494].

En 1960, Cornevin est nommé directeur du Centre d'étude et de

documentation sur l'Afrique et l'outre-mer, organisme dépendant de la Documentation française, qui avait hérité du fonds de l'Agence des colonies : il occupe ce poste jusqu'à sa retraite en 1985. C'est en tant qu'africaniste qu'il participe à des congrès et des colloques et dispense des cours et des conférences dans de nombreuses institutions universitaires. Ayant atteint le grade d'administrateur en chef de la France d'outre-mer, comme Robert Delavignette ou Georges Hardy avant lui, il est aussi officier de la légion d'honneur, et fait l'objet de multiples distinctions honorifiques tant françaises qu'internationales, de son vivant comme après sa mort^[495].

C'est Edmond Jouve, professeur émérite de sciences politiques de la faculté de droit de l'Université René Descartes, qui prend sa succession de 1989 à 2002 à la tête de l'ADELFI, dont il a déjà assuré le secrétariat général de 1984 à 1988. Né en 1937, il achève ses études de droit par un doctorat d'État en sciences politiques sur le général de Gaulle et la construction de l'Europe. Il cumule ensuite ses fonctions de maître de conférences à l'Université de la Sorbonne avec de nombreux voyages en Afrique et en Europe de l'Est, où il remplit également occasionnellement le rôle de conseiller auprès des gouvernements en tant que politiste. Engagé dans le combat anticolonialiste dans sa jeunesse, puis tiers-mondiste spécialiste des relations internationales, il est l'auteur d'une bonne dizaine d'ouvrages pédagogiques, par exemple dans la collection « Que sais-je ? », sur le Mali, le Tiers-Monde, le développement et les relations internationales, y compris un livre d'entretiens avec Mouammar Kadhafi^[496]. Davantage orienté vers l'enseignement que vers la recherche, il construit sa carrière universitaire à travers des ressources relationnelles, permises notamment par son adhésion à des associations et à des sociétés savantes honorifiques, et par des voyages réguliers dans de nombreux pays du monde, notamment dans le cadre d'échanges universitaires. À la manière de ses prédécesseurs, il est ainsi président honoraire de l'Académie des sciences d'outre-mer, membre de la SGDL et de l'Institut français des relations internationales.

À son départ de la présidence de l'ADELFI au début des années 2000, le baron Alain Guillaume, un diplomate belge, le remplace brièvement sans parvenir à asseoir son autorité. Il est aussitôt relayé par Jacques Chevrier en 2004, professeur émérite à l'Université Paris IV Sorbonne, spécialiste de littérature africaine, qui avait déjà pris la direction du jury du Grand Prix littéraire de l'Afrique noire. Si les trajectoires sociales de ces dirigeants successifs sont contrastées, elles révèlent toutes l'importance de leur capital social, *via* la surface de leurs réseaux, et leurs investissements pluriels dans d'autres institutions, littéraires, universitaires ou mondaines, susceptibles de soutenir l'ADELFI. L'organisation des prix littéraires, mobilisant un nombre important de jurés et de candidats chaque année, illustre cette importance des relations sociales entretenues par les dirigeants de l'association.

Le « Goncourt noir », un prix précurseur

Caractéristiques du Grand Prix littéraire de l'Afrique noire

Les prix littéraires représentent actuellement l'activité la plus importante de l'association. Parmi eux, le plus ancien et, de l'avis de différents responsables de l'ADELFF, le plus réputé, est consacré à l'Afrique noire. Selon ces derniers, il suscite en amont l'envoi spontané de nombreux manuscrits, davantage que les autres prix littéraires remis par l'association. En aval, il fait l'objet d'une réception critique et commerciale favorable, particulièrement dans les pays d'Afrique. Lorsque cette récompense est évoquée dans les milieux spécialisés, le ton alterne entre le dédain pour cette récompense et la reconnaissance de la justesse des choix littéraires exercés par son jury. Les propos d'un éditeur ayant publié de nombreux auteurs issus d'Afrique témoignent de cette ambivalence de jugement :

Si on regarde la liste, elle est quand même drôlement bien, hein ! Nous, on l'a eu avec [*Nom d'auteur*] par exemple, et moi je trouve que c'est un auteur très, très doué, hein ! Non, moi je trouve que c'est bien, simplement le contexte, le Sénat, l'association qui... Ça sent un peu les ex-colonies, un peu trop, voilà^[497] !

Pour comprendre cette appréciation, on peut s'appesantir sur les deux éléments évoqués — le contexte d'une part, la liste d'autre part. Décernées à l'automne, comme les grands prix français, ces récompenses ne sont toutefois remises qu'au printemps, lors d'une cérémonie spécifique, au Sénat jusqu'en 2008, puis au restaurant de l'Unesco les deux années suivantes, la cérémonie ayant eu lieu pour la première fois dans un restaurant en 2011. L'événement prend alors la forme d'un dîner statique, où la répartition de la dizaine de tables rondes correspond à la distribution géographique des prix, à travers un dispositif qui rappelle celui des ventes-dédicaces.

Quant à la sélection des lauréats, différentes études ont souligné l'importance de la composition du jury pour assurer le prestige d'un prix. L'autonomie du jury peut en assurer le poids symbolique, lui-même vecteur de capital social et éventuellement de capital économique^[498]. Or, selon la présentation qu'en fait Robert Cornevin durant sa présidence, le jury apparaît très peu autonome. Il comprend « traditionnellement » trois ambassadeurs d'États de l'Afrique francophone à Paris, « tirés au sort chaque année », trois membres d'une des cinq Académies de l'Institut de France, un représentant du ministère de la Coopération, et trois membres du comité directeur de l'ADELFF^[499]. Le fait que le jury soit tournant pourrait assurer sa relative intégrité : le *Booker Prize* est souvent opposé au Goncourt de ce point de vue-là. Les jurés du prix britannique sont cependant choisis pour leur talent d'écrivain ou leur sagacité de jugement proprement littéraire, ce qui est loin de caractériser, *a priori*, les ambassadeurs, ou certains membres du comité directeur de l'ADELFF, peu susceptibles de ce fait d'assurer le capital

symbolique de ce prix selon le cercle vertueux esquissé plus haut. La présence minoritaire de trois académiciens révèle elle-même le choix structurel de prendre pour modèle les grands prix littéraires français, sans garantie de leur compétence pour juger de la valeur de la littérature africaine. En entretien, certains jurés actifs dans les années 1980 confirment l'application de ce règlement, mais également la passivité des diplomates, longtemps tirés au sort pour composer les jurys, qu'ils ont qualifiés de « potiches ». La composition de ce jury se modifie cependant progressivement par la suite.

Ces critères sont amendés avec le règlement en 2004, dont l'article 8 autorise le vote par correspondance, et décide qu'« en cas de partage des voix, celle du président est sans appel ». Cette influence exercée par les présidents semble en effet prépondérante depuis cette période, sur le modèle des grands prix littéraires français⁽⁵⁰⁰⁾. Elle repose en partie sur leurs relations sociales, leur permettant de favoriser la sélection d'autres membres du jury volontiers favorables à leurs décisions, parmi lesquels des personnalités issues d'Afrique, mais aussi de nombreux journalistes⁽⁵⁰¹⁾, également surreprésentés dans les grands prix littéraires français⁽⁵⁰²⁾. D'autres modifications ont été apportées par ces nouvelles dispositions, atténuant la composition politique du jury au profit de la compétence littéraire et de la connaissance de l'Afrique : n'y restent plus qu'un seul membre du comité directeur de l'ADELF, deux personnalités africaines de deux États d'Afrique noire désignées par roulement, un représentant du ministère de la Coopération (intégré depuis 1999 dans le ministère des Affaires étrangères), quatre personnalités compétentes dans le domaine de la littérature de l'Afrique noire, et, si possible, le précédent lauréat. Mais ce règlement ne se voit pas appliqué « à la lettre », du moins récemment⁽⁵⁰³⁾ : les décisions se prennent de manière assez informelle, dans un relatif entre-soi, sans que la sélection des ouvrages ne réponde à tous les critères théoriquement requis, et sans que les jurés ne soient la plupart du temps au complet.

Certains membres du jury y ont été actifs pendant de nombreuses années. C'est le cas de Frédéric Pacéré-Titinga, avocat et écrivain résidant au Burkina Faso, couronné en 1982 par le Grand Prix littéraire d'Afrique noire pour *La Poésie des griots* édité chez Silex, auteur d'une cinquantaine d'ouvrages, principalement des recueils de poésie parus chez Pierre-Jean Oswald, L'Harmattan, Silex, et à compte d'auteur, comme à la Fondation Pacéré à Ouagadougou. Honoré par diverses récompenses distinctives dans son pays et à l'international, cet auteur représente un cas, assez rare au Burkina Faso, de cumul de légitimités littéraires et professionnelles, internationales et locales. Engagé dans des associations d'écrivains dans son pays, il est aussi connu localement pour sa défense et sa connaissance de la culture mossi, en grande part non écrite, qui constitue l'une de ses sources d'inspiration esthétique⁽⁵⁰⁴⁾. Cet auteur, ayant adressé un hommage poétique à Edmond Jouve, ancien président de l'ADELF qui l'a incité à se porter candidat au prix Nobel de littérature⁽⁵⁰⁵⁾, reste toutefois peu connu en France, où il n'a pas accédé à

l'édition généraliste, au-delà de cercles spécialisés.

Les règlements de l'association témoignent aussi de la mise en œuvre de paramètres externes au texte même des œuvres récompensées pour la dizaine d'autres prix littéraires qu'elle régit, consacrés à d'autres aires géographiques francophones – mais l'intrication avec la sphère politique reste plus importante cependant pour le Grand Prix d'Afrique noire que pour ces derniers. La composition de leurs jurys ne fait clairement pas, en effet, intervenir de représentants issus du monde politique : les critères retenus pour les jurés s'y limitent à la nationalité et au statut d'écrivain des cinq à dix membres des différents jurys. Paradoxalement, c'est ce prix africain faisant exception qui semble fonder le plus, historiquement et littérairement, la légitimité de ces récompenses et de l'association. Si le financement étatique du déplacement des lauréats n'est plus d'actualité, l'idée du « prestige » persistant du Grand Prix d'Afrique noire sur le continent africain est partagée par les responsables actuels de l'ADEF. Ainsi, nulle publicité n'y serait nécessaire puisque « la presse des pays concernés en Afrique, aux Mascareignes, à Madagascar, au Québec, à Haïti, etc. consacre des colonnes entières à nos activités »⁽⁵⁰⁶⁾. S'il est difficile de mesurer quantitativement les effets concrets du prix en termes de vente d'ouvrages et de prestige, en 2010, diverses publications électroniques « africaines » donnent de fait de la publicité à cette distinction, dressant le portrait du lauréat Gabriel Okoundji, poète originaire du Congo⁽⁵⁰⁷⁾.

En 2007, une antenne de l'association a été créée au Cameroun pour l'Afrique centrale, en accord avec le ministre de l'Enseignement supérieur du Cameroun, Jacques Fame Ndongo, qui en avait fait la demande. Elle est destinée à améliorer la visibilité des littératures publiées dans la sous-région, moins bien représentées au sein des titres primés par le Grand Prix littéraire d'Afrique noire que celles publiées en France, et par des écrivains de la diaspora. Cette initiative vise aussi à faciliter la publicité et l'acheminement des livres édités au Cameroun, en République centrafricaine, au Tchad et au Gabon auprès du jury du prix littéraire, ce qui montre l'importance de celui-ci pour les écrivains localisés dans ces pays.

Un rôle dans la formation du canon africain ?

Sur ses cinquante années d'existence, le prix se caractérise pourtant par le grand nombre de ses lauréats. Le recours à de nombreuses récompenses additionnelles, à travers des mentions spéciales, des attributions pour l'ensemble d'une œuvre, ou hors concours, atteste la grande plasticité du prix littéraire, dont l'amplitude semble s'ajuster à l'étendue des parutions africaines du moment. À l'inverse de ce que laisserait penser une appréhension extérieure de la composition sociale et mondaine du jury du prix et du positionnement de l'association, les choix littéraires peuvent inclure des ouvrages abondant, par exemple, le thème de la colonisation. Le prix récompense ainsi en 1965 l'essai marxiste de Seydou Badian, *Les Dirigeants*

africains face à leur peuple, de même que *La Carte d'identité* de Jean-Marie Adiaffi, en 1980.

Les choix du jury ont pu être décrits comme aliénants, y compris par des membres du jury. Jean-Pierre Makouta-Mboukou, qui fut membre du comité directeur de l'ADELF et membre du jury de l'ACCT, membre de l'Académie des Sciences d'Outre-mer et du Conseil international de langue française, évoque ainsi ce prix comme une tutelle française de contrôle, tuant « l'inspiration et l'art personnel », « en appliquant des règles élaborées pour exprimer un autre monde ». Professeur de littérature, revenu au Congo après des études supérieures en France, écrivain ayant publié des romans, des nouvelles et de la poésie chez des éditeurs français, il critique les critères de choix des jurys de prix littéraires situés en France – précisément dans l'un des rares ouvrages de critique littéraire qui fut lauréat du Grand Prix littéraire de l'Afrique noire, en 1985^[508]. Le respect d'une langue standard, d'un « style instituteur », dans les choix littéraires de l'ADELF, a été plus largement souligné par des écrivains ou des critiques. Lilyan Kesteloot estime que l'association défend avant tout un « bien-écrire » des écrivains d'outre-mer^[509], ce qui a pu avoir de l'effet sur les choix esthétiques.

Deux facteurs complémentaires ont pu concourir à favoriser la reconnaissance ultérieure de certains auteurs primés. D'une part, le manque d'intérêt général pour cette production littéraire en France dans les décennies qui suivent les indépendances a pu limiter la concurrence, en concentrant l'attention sur un petit nombre de titres. D'autre part, le cercle vertueux de la carrière littéraire ultérieure, et/ou d'une canonisation rétrospective a pu favoriser une sélection positive des titres primés, mis aux programmes scolaires ou universitaires dans les pays d'Afrique, sélectionnés pour des anthologies et des dictionnaires, davantage disponibles sur le marché du livre par exemple.

Ainsi, presque aucun auteur issu d'Afrique reconnu comme un auteur classique par les institutions littéraires n'en est absent : tout au plus peut-on souligner l'absence de Mongo Beti, celles de Valentin-Yves Mudimbe, de Sylvain Bemba ou de Williams Sassine. Mais certains écrivains récompensés n'ont connu que des carrières courtes ou interrompues, ou (comme Jean-Pierre Makouta-Mboukou) n'ont pas affermi leur réputation littéraire. Autrement dit, si certains auteurs sont restés dans ce ghetto que peut représenter une filière de légitimation spécifique, d'autres, comme Amadou Hampâté Bâ, Ahmadou Kourouma, Sony Labou Tansi, Tierno Monénembo ou Alain Mabanckou, en ont fait une zone de transit avant d'accéder à une reconnaissance littéraire moins marquée : à l'instar de ces derniers, il s'agit essentiellement d'auteurs publiés chez de grands éditeurs français.

Les 65 ouvrages primés de 1961 à 2012 comprennent une grande majorité de romans (42), loin devant les essais (7), les autobiographies (4), les recueils de poésie (3), les recueils de nouvelles (2), les recueils de contes ou de littérature traditionnelle (3), les ouvrages critiques (3), et seulement une pièce

de théâtre. Cette prépondérance du genre romanesque aligne clairement le Grand Prix littéraire d'Afrique noire sur le modèle des grands prix littéraires français, qui lui ont toujours fait la part belle – la création du prix Goncourt ayant précisément servi à valoriser les romanciers exclus de fait de l'Académie française. Pourtant la poésie reste le genre littéraire le plus prisé par les écrivains issus du continent, et particulièrement par les débutants, jusque dans les années 1980, comme nous l'avons vu précédemment.

Les pays d'origine les mieux représentés sont le Cameroun (12, dont deux femmes), le Sénégal (10, dont 4 femmes), le Congo (9, dont une femme) et la Côte-d'Ivoire (8, dont une femme), le Mali (6, dont une femme) et le Togo (5), suivis du Bénin et du Burkina, de la Guinée et de la RDC (3 chacun). Dix femmes ont été récompensées au total sur les 72 lauréats. Trois Français ont également été primés pour des ouvrages sur l'Afrique : Jean Sévry en 2007 ; Jean Jolly, avec une mention spéciale, en 2009 ; Sonia Euzenot-Le Moigne en 2011. Il y a de ce point de vue une inversion quantitative du type de lauréats choisis par rapport à la période coloniale, où ils étaient dans leur très grande majorité des métropolitains ou des colons français.

Parmi les éditeurs des 65 livres primés, Présence Africaine (13 titres) est de loin le mieux représenté, suivi des Nouvelles éditions africaines (NEA) (5), de L'Harmattan (5), du Seuil (4), de Clé (4), Actes Sud (3) et Gallimard (3), puis des éditeurs généralistes tels qu'Albin Michel et le Serpent à plumes, ou spécifiques comme Karthala et Silex (chacun deux ouvrages primés). Les choix reflètent assez bien les possibilités éditoriales du moment : Présence Africaine et les éditeurs africains sont presque les seuls présents dans les deux premières décennies, puis s'effacent devant les nouveaux éditeurs spécifiques et les maisons généralistes françaises, souvent à travers leurs collections africaines (« Continents noirs » et « Lettres africaines ») — même si les éditeurs localisés en Afrique, dont les livres ne circulent pas toujours aisément en France, ne disparaissent pas. Sur la longue durée, un seul ouvrage primé a paru en Suisse, un quart d'entre eux en Afrique (16), tous les autres en France, principalement à Paris : 24 chez des éditeurs spécifiques et 25 chez des éditeurs généralistes. La volonté initiale de l'association de promouvoir les institutions non parisiennes semble s'être atténuée avec le temps, et notamment sous l'effet de l'évolution des possibilités éditoriales pour les écrivains issus d'Afrique, puisque la part des lauréats publiés chez les grands éditeurs français a augmenté dans les années 1990 et 2000, au même moment que l'intérêt de ces derniers pour cette littérature.

Au sein de l'ADEF, une expansion puis un déclin

Outre le Grand Prix littéraire de l'Afrique noire, l'association remet une dizaine d'autres récompenses consacrées à des aires géographiques francophones⁽⁵¹⁰⁾. Le Prix de Madagascar, qui a disparu en tant que tel en 1999 pour se fondre dans un autre prix, est le plus ancien puisqu'il a été créé par l'ANEMON en 1950 pour n'être alors remis qu'à des lauréats

métropolitains, comme les Grand Prix littéraires de l'AOF et de l'AÉF. Si le Grand Prix de la mer est créé en 1970, il faut ensuite attendre la présidence de Robert Cornevin, un an plus tard, pour voir les prix de l'ADELF se multiplier, jusqu'à atteindre la quinzaine en 1981 : ils définissent et étendent les limites géographiques d'une zone littéraire francophone.

Au départ de Cornevin, les prix amorcent une période de déclin. Certains ont fusionné : le Grand Prix littéraire des océans Indien et Pacifique regroupe ainsi trois prix préexistants, respectivement consacrés à Madagascar, à l'Océanie (créé en 1977) et aux Mascareignes (créé en 1980). D'autres ont disparu, comme le prix France-Luxembourg et le prix France-Iran. Alors qu'il était bien doté et comprenait un jury prestigieux, le prix France-Québec disparaît en 2003 sur une décision de ses financeurs québécois. Du reste, les récompenses encore en vigueur montrent des signes d'essoufflement : certaines d'entre elles ne sont plus attribuées tous les ans, comme le prix Alpes-Jura, ou le prix littéraire européen, dont les objectifs restent assez flous, visant « les auteurs écrivant en français mais dont la langue maternelle est différente^[511] ».

Les ouvrages sélectionnés doivent répondre à quelques caractéristiques précises : être écrits directement en français, avoir été publiés au cours du premier semestre de l'année d'attribution du prix ou l'année précédant celle-ci, par un auteur originaire de l'aire géographique considérée. La catégorie de l'« origine », assez floue, peut occasionnellement inclure des auteurs ayant écrit sur la zone concernée. Les règlements varient légèrement d'un prix à l'autre, mais chaque jury tâche de s'attirer des membres prestigieux : ainsi, dans les années 2000, Albert Memmi a été juré du Prix de l'Afrique méditerranéenne, Ismaël Kadaré a figuré au jury du Prix France-Liban.

Si le montant des prix varie selon les sources et les années, il représente une dotation faible, 2 000 F d'après l'annuaire de 1981, 450 € en 2003 (sauf le prix belge doté de 1 500 €)^[512], nulle depuis 2006 selon la secrétaire de l'association, qui n'évoque plus « qu'un joli bout de papier en forme de diplôme, point à la ligne^[513] ». L'augmentation ponctuelle de la dotation de certains prix ne semble avoir lieu que sur l'intervention de philanthropes en provenance de la zone géographique ciblée : ce fut le cas pour la Belgique et le Québec, au tournant des années 2000, leurs prix respectifs atteignant les 1 250 ou 1 500 €. C'est au tour du Liban en 2010, avec une dotation de 5 000 € que le lauréat lègue généreusement et publiquement à l'association lors de la cérémonie de remise des prix. Dans les années 1990, les gouvernements africains ayant cessé de financer le voyage des lauréats, la somme est dans tous les cas trop modeste pour permettre à ceux qui résident sur le continent africain de venir recevoir leur récompense en France. Ce déclin manifeste des prix littéraires s'explique par des raisons internes, du fait du fonctionnement restreint de l'association, de la diminution de ses moyens financiers et de ses membres, mais aussi par des raisons externes, qui invitent à replacer ces récompenses dans une distribution transnationale du prestige

Multiplication des prix littéraires spécifiques depuis les années 1990

Si l'on compare le Grand Prix littéraire d'Afrique noire à ses équivalents à l'extérieur de l'ADELF, on constate en effet l'augmentation de la concurrence internationale au fil des deux dernières décennies. Cette tendance s'inscrit dans un mouvement mondial particulièrement marqué depuis les années 1990, et pour les catégories minoritaires^[514].

Des prix littéraires sont cependant remis dans certains pays d'Afrique depuis les indépendances. Ils fonctionnent plus ou moins bien selon les soutiens institutionnels dont ils font l'objet : le cas du Burkina Faso, où des récompenses sont attribuées avec régularité^[515], s'oppose par exemple à celui du Mali, où elles n'ont pas été pérennes, malgré le succès récent de la rentrée littéraire, organisée tous les deux ans avec remise de prix, qui s'est tenue depuis 2008. Lorsqu'ils sont contrôlés ou financés par le pouvoir politique en place ou par des médias sous tutelle étatique, comme ils ont pu l'être en Guinée ou au Congo, ces prix ne confèrent en outre souvent qu'une légitimité sujette à caution, susceptible même d'être nuisible à l'auteur, sans lui assurer un réel label de qualité, des ventes ou des lectures importantes^[516]. Mais d'autres prix spécifiquement réservés à des auteurs dits francophones ou originaires d'Afrique se sont aussi récemment multipliés hors du continent.

Les concours organisés par Radio France Internationale, créés dès la fin des années 1960 par Françoise Ligier, et principalement financés par l'Office de radiodiffusion télévisuelle française, revêtent une fonction de découvreur de talents pendant des années pour le théâtre (1967) et pour la nouvelle (1971) – qui constituent deux genres négligés par le Grand Prix littéraire de l'Afrique noire. La diffusion des œuvres, inédites, sur les ondes, joue un rôle important étant donné la popularité acquise par RFI en Afrique. Le prix voit du reste le jour au départ sur une demande des directeurs de radiodiffusions d'Afrique et de l'Océan Indien qui souhaitent offrir à leurs auditeurs des œuvres dramatiques les concernant. Les actions et les partenaires institutionnels français et internationaux se multiplient au fil des années^[517]. Le concours théâtral interafricain offre au lauréat une dotation financière, mais aussi une bourse d'étude en France, et une valorisation de son œuvre (enregistrée, radiodiffusée, la plupart du temps éditée, et surtout mise en scène). Des écrivains distingués par ce prix, une fois invités en France, y sont restés, comme Kossi Efoui, récompensé en 1989 pour sa pièce *Le Carrefour*, ou Kangni Alem. Il provoque l'envoi de plusieurs milliers d'œuvres, de même que le concours de la meilleure nouvelle (25 000 manuscrits en vingt ans). Créé en 1984 par Pierre Debauche et Monique Blin, le festival de Limoges « Francophonies en Limousin » constitue un relais efficace pour donner une vie et une audience aux pièces de théâtre récompensées par le concours RFI, également jouées en nombre en Afrique. Plusieurs fois distingué par le concours RFI, Sony Labou Tansi fut aussi une figure marquante de ce festival,

qui devient un lieu moins central après le décès de l'écrivain en 1995, moment où les concours RFI déclinent également.

Après deux saisons à l'activité réduite de 1997 à 1999^[518], la radio abandonne en effet le terrain du théâtre pour se consacrer à la musique et à la danse. En trente ans, ces concours ont toutefois permis à plusieurs centaines d'œuvres d'être enregistrées et diffusées par RFI et ses radios partenaires, au cours d'émissions rencontrant leur audience, et de faire publier une soixantaine de pièces. Le TILF, Théâtre international de langue française, itinérant à sa mise en place en 1985 par le metteur en scène Gabriel Garan, puis renommé Tarmac de la Villette après sa domiciliation en 1993 dans le Parc de la Villette à Paris et l'intronisation de sa nouvelle directrice, Valérie Baran, en 2005, prend le relais. Ces différents pôles d'un théâtre de la francophonie, spécialisé et subventionné par le ministère de la Culture et le ministère des Affaires étrangères, à destination d'auteurs représentatifs d'une altérité de par leur citoyenneté et/ou leur culture, partagent souvent les mêmes auteurs et les mêmes réseaux de diffusion. La valorisation culturelle qu'ils proposent n'est cependant pas exempte d'ambiguïtés. Dans le terme « tarmac », à la fois plateforme de décollage, permettant la circulation et l'émergence, et lieu d'atterrissage, case d'arrivée, on retrouve en effet une tension entre voie de promotion et relégation indépassable, par déficit de légitimité vis-à-vis d'un théâtre français subventionné pour sa seule qualité littéraire^[519].

Le prix Noma, créé en 1979 sur les fonds privés d'un mécène japonais, a récompensé des ouvrages publiés sur le continent africain, et ce, quelle que soit leur langue d'expression, contrairement à l'ADELFF. Ce prix, dont l'attribution a pris fin en 2009, a récompensé des auteurs négligés par l'ADELFF, comme Werewere Liking ou Bernard Nanga (néanmoins également membres de l'association en 1981), ou comme Kitia Touré, pour des ouvrages publiés au Sénégal ou en Côte d'Ivoire. Ce prix accueille volontiers des auteurs africains dans son jury, uniquement composé de spécialistes de littérature, contrairement à celui de l'ADELFF : Fatou Keïta, écrivaine sénégalaise en a ainsi fait partie.

Deux autres séries de prix ont ensuite été créées principalement par des organismes ou des agents culturels français, en intégrant de plus en plus d'auteurs eux-mêmes francophones dans leurs jurys, également composés de spécialistes de littérature. Une première vague a lieu dans la première moitié des années 1990, avec le prix Tropiques (1991), le prix RFO de la Francophonie (1995), et une seconde dans les années 2000, avec le prix des cinq continents de la Francophonie (2001), le prix Sony Labou Tansi des lycéens (2003), le prix Ahmadou Kourouma (2004), le prix Léopold Sédar Senghor (2006).

Les jurys de ces prix comptent, à côté d'une majorité d'écrivains, des journalistes et des critiques littéraires, ou des profanes, selon une tendance qui se développe depuis les années 1970, avec le prix des lectrices d'*Elle* (créé en

1970), le prix du livre Inter (1975), ou le prix Goncourt des lycéens (1988). Ce mouvement n'épargne pas ces récompenses spécifiques, qui s'adressent de la sorte explicitement au grand public français. Le jury du prix Sony Labou Tansi est composé de jeunes lecteurs, comme celui du prix Ouest-France Étonnants Voyageurs, créé en 2005, qui, sans être remis sous condition d'altérité, a été abondamment octroyé à des écrivains issus d'Afrique. Ces deux derniers sont liés à des festivals : le jury du second débat ainsi pendant le festival Étonnants Voyageurs de Saint-Malo, comme le prix Ahmadou Kourouma, né au sein du Salon africain du livre, de la presse et de la culture, organisé depuis 2004 lors du plus vaste Salon du livre de Genève. De même que le prix Léopold Sédar Senghor, fondé par l'association de la Plume noire⁽⁵²⁰⁾ à destination d'un auteur francophone débutant, et qui offre une résidence d'écriture susceptible d'aider à professionnaliser sur une courte période le lauréat, ils illustrent la canonisation de certains auteurs, auxquels sont rendues des marques d'hommage, en référence à une histoire littéraire proprement africaine. Le prix RFO du livre s'accompagne (comme le prix Ouest-France Étonnants Voyageurs) d'une valorisation de l'œuvre littéraire par l'organisation de rencontres, d'une promotion active dans la presse et les médias, et/ou par son adaptation sur écran. Interrompu en 2011, il se voit relayé par le prix Océans France ô, parrainé par Mabankou, dont le jury, composé de lecteurs profanes, récompense un roman marqué par l'ouverture sur le monde.

Beaucoup mieux dotées que les prix littéraires de l'ADEF (3000 € *a minima*, et jusqu'à 10 000 € pour le prix Tropiques), de telles récompenses sont cependant aussi décernées sous des conditions concernant les thématiques choisies par les livres ou le lieu d'origine de l'écrivain, qui leur font outrepasser la classique opposition entre les grands prix littéraires français et les concours provinciaux. L'intérêt dont elles témoignent pour l'Afrique, qu'il soit thématique, propre au lieu de publication ou à la trajectoire de l'auteur, n'est pas exclusif : il s'inscrit le plus souvent, dans les présentations de ces prix, dans un intérêt plus vaste pour l'« outre-mer », la francophonie, ou dans une ambition de rayonnement de la langue française sur les « cinq continents ». Ces prix n'envisagent pas d'action spécifique dans les territoires sur lesquels ils portent leur intérêt, à l'exception du prix des cinq continents de la francophonie, qui fournit une aide à la publication dans le pays d'origine si ce n'est pas déjà le cas. Mais l'Agence intergouvernementale de la francophonie qui a créé ce prix, ainsi que deux récompenses plus discrètes, le prix du jeune écrivain francophone et le prix Alioune Diop, a aussi pu être critiquée pour en faire des vitrines masquant un désintérêt pratique pour la distribution en Afrique des livres primés, par un effet classique de décalage entre les discours et les pratiques⁽⁵²¹⁾.

Ces prix répondent à des préoccupations plus actuelles que celles de cette association dans leur définition de la francophonie, s'ajustant davantage aux changements advenus dans les politiques culturelles en France. Qu'il s'agisse

de suivre l'avis de lecteurs profanes ou de jeunes publics, de répercuter l'essor du théâtre francophone et d'écrivains de la diversité, de rendre hommage à des écrivains africains consacrés, d'assurer des événements au sein de festivals ou de salons qui emportent des succès publics, de favoriser les passages entre la littérature et les médias grand public (la presse, la radio ou le cinéma), de promouvoir activement les auteurs en favorisant leur médiatisation et leur professionnalisation, ces nouvelles récompenses s'accompagnent aussi de logiques en prise sur les évolutions en cours dans l'édition française. Cette expansion, qui mobilise plus de sponsors et de donateurs, crée aussi, pour les auteurs, de nouvelles positions à pourvoir^[522].

La sélection pour différents prix nourrit une forme d'*illusio* : les auteurs se prennent alors au jeu littéraire, en investissant davantage de croyance et d'énergie dans l'écriture et la promotion de leur travail. Un jeune auteur confie ainsi avoir écrit son premier roman sans songer à la suite, sans vouloir « être écrivain à tout prix », mais dans la « seule certitude », « que ce serait lu », en l'occurrence par un professionnel ayant manifesté de l'intérêt pour ses écrits antérieurs. Mais la publication change la donne : son livre se trouve en finale d'une demi-douzaine de prix littéraires, aux côtés de ceux d'écrivains confirmés qu'il admire par ailleurs, et remporte deux d'entre eux. Ayant fait paraître d'autres titres, il avoue que désormais, il « écrit vraiment pour publier ». Le moment de tension où son livre se trouve sélectionné, puis finaliste de diverses distinctions (où il se voit d'abord à deux reprises classé deuxième) s'apparente dans sa bouche à une compétition sportive :

En juillet, quand j'étais en finale du prix X, en finale du prix Y, en finale du prix Z, j'ai dit quand même ! Il faut que j'en chope un quand même ! On y prend goût hein ! Ah non, mais, au début, tu ne penses même pas à ça mais après, l'appétit vient en mangeant...

Si cet auteur a apprécié la dotation offerte par les prix qu'il a finalement remportés, il met surtout en avant les expériences socialisatrices que l'un d'entre eux a pu susciter, par l'organisation de rencontres autour de son roman dans différents endroits du monde :

Il y a surtout une pratique de la littérature, parce que je suis allé à la rencontre du public, j'ai été invité par des universités, des librairies, et dans le monde entier, donc c'était vraiment une chance unique de pouvoir, d'avoir un prix mais de voyager de rencontrer des publics différents. J'ai appris énormément ! J'ai appris énormément^[523] !

C'est sur le mode de l'enrichissement personnel qu'il relate le déroulement de ces marques de reconnaissance littéraire, qui reposent principalement sur l'identification de son texte comme africain. L'apparition de telles positions culturelles neuves réservées aux auteurs africains rend d'autant plus visible l'anachronisme d'une structure comme l'ADELFI, qui ne s'est pas ajustée à ces logiques en cours.

L'histoire de l'ADELFI ne peut donc bien se comprendre qu'à partir de son

origine dans le creuset offert par la littérature coloniale, dotée d'une autonomie relative dans le champ littéraire français. Après 1960, l'établissement d'un canon parallèle porté par un discours de lutte contre les grands éditeurs parisiens ne concerne plus la littérature coloniale (à laquelle certains écrivains colonisés étaient intégrés) mais, de plus en plus, la littérature dite africaine, faisant la preuve des vertus assimilatrices de la langue française, selon la rhétorique de l'association.

Cette indépendance relative vis-à-vis de la conjoncture politique d'un côté, de la littérature française de l'autre, contribue paradoxalement à expliquer la longévité de cette association mise progressivement au service d'une certaine conception de la langue française, civilisatrice. Dans les années 1960 et 1970, le Grand Prix littéraire de l'Afrique noire prend ainsi une importance centrale aussi bien dans l'organisation interne de l'ADELFF que dans la sélection et l'institutionnalisation d'un canon littéraire africain. Mais dans les années 1990, la deuxième vague de légitimation, en France, des auteurs originaires d'Afrique subsaharienne, portée par les changements dans l'édition, et par une prolifération d'autres prix littéraires spécifiques, s'accompagne du déclin paradoxal de cette association dont la définition de la francophonie est devenue anachronique.

Malgré les changements apparents des termes et des représentations, les discours et les pratiques de l'ADELFF instaurent en effet une continuité largement non questionnée avec la période coloniale, révélatrice de l'inertie d'une institution restée proche des lieux de pouvoir temporel, par l'inscription de ses membres dirigeants et de ses patrons dans des réseaux sociaux et politiques. Cette continuité se manifeste avec d'autant plus d'éclat depuis les années 2000, dans un contexte où les revendications et les débats autour du postcolonial et de la mémoire se multiplient en France. L'attention portée aux événements publics et aux cérémonies organisées par l'ADELFF permet, de même que l'étude de la presse parue à l'occasion de la cooptation de Senghor à l'Académie française, d'analyser un discours social officiel tenu depuis la France à propos de la littérature africaine. L'attention à de telles mises en scène et en spectacle donne à voir, selon James Scott, « la forme que les dominants veulent imprégner au texte public^[524] ». Ce discours élude en l'occurrence la période coloniale ou l'existence des langues africaines. Il célèbre au contraire ces écrivains pour leur pittoresque, leur authenticité et/ou l'enrichissement qu'ils apportent à la langue française, dont ils doivent respecter l'orthodoxie.

Il est difficile de savoir comment cette association et ce prix ont été considérés, pendant toutes ces années, par les écrivains originaires d'Afrique, nombreux, on l'a vu, à en avoir été membres, moins nombreux à en avoir été des membres actifs. L'ADELFF s'est concrètement engagée dans l'aide et le soutien à ces auteurs, récompensant leurs œuvres pendant des décennies où presque aucune autre instance spécifique ne témoignait de l'intérêt pour ces dernières en France, en s'inscrivant dans les filières de la coopération et d'une

première francophonie, soutenues par le ministère des Affaires étrangères. James Scott suggère, à travers l'opposition entre « texte public » et « texte caché », que « la mise en scène de la domination par les dominants peut exercer une force rhétorique supérieure sur les principaux acteurs que sur les figurants, pourtant bien plus nombreux^[525] ». Quelques auteurs membres de cette association, ou lauréats de l'un de ses prix, ont fait la preuve de leur distance par rapport à l'ADELFF lors des entretiens que nous avons eus avec eux, qu'ils insistent sur la modicité de la somme reçue, ne leur permettant même pas de venir recevoir leur prix en France, sur leur indépendance concrète dans le travail de création, ou sur leur lucidité face au passé de l'association^[526]. Sony Labou Tansi l'obtient en 1983, deux ans après avoir prononcé la phrase placée en exergue de ce chapitre, et avoir déploré la mention « Afrique noire » pour ce qu'elle comportait de « relent de ghetto », ghetto qui « impose la peur de l'autre^[527] ». Bolya Baenga épingle encore face à Françoise Cevaër le paternalisme des « colonialistes » de l'ADELFF l'ayant récompensé en 1986 pour *Cannibale*^[528].

Une alliance paradoxale s'opère cependant entre ces auteurs et cette institution jusqu'à aujourd'hui : malgré son déclin et ses difficultés, malgré l'opacité des critères prévalant dans l'attribution de ses prix, l'ADELFF poursuit son action. En restant largement centrée en France, aux antipodes de certains de ses discours, elle témoigne aussi, comme de nombreux prix spécifiques créés dans les années 1990, de la manière dont l'établissement, depuis les anciens empires coloniaux, de panthéons artistiques liés aux nations africaines contribue à façonner des marchés culturels en développement.

Chapitre 3

« Et l'Afrique^{529} ?... »

Les écrivains d'origine africaine dans deux revues littéraires françaises

La presse littéraire joue un rôle important dans la reconnaissance de la valeur des œuvres^{530}. En France, malgré sa perte d'autonomie par rapport à la publicité et aux médias télévisuels depuis les années 1990^{531}, elle continue de faire ou défaire des carrières littéraires, en donnant une légitimité décisive aux textes qu'elle sélectionne. Quelle réception accorde-t-elle aux écrivains d'origine africaine ?

Alors que la littérature coloniale était l'objet de recensions dans des périodiques à grand tirage, Hélène Kingue et Jean-Norbert Vignonde montrent que la présence des écrivains africains dans la presse française généraliste après les indépendances se révèle jusque dans les années 1990 « presque dérisoire »^{532}, à quelques exceptions près, comme celle de Léopold Sédar Senghor, et monopolisée par un petit nombre de journalistes, généralement proches de l'ADELFI^{533}. Afin d'examiner la présence de cette littérature dans la presse spécialisée, deux périodiques littéraires français, *Le Magazine littéraire* et *La Quinzaine littéraire*, ont été systématiquement dépouillés, de leurs créations respectives en novembre et mars 1966 à leurs quarante ans en 2006. L'objectif est de mesurer la place qu'occupent les écrivains originaires d'Afrique subsaharienne dans leurs colonnes, et d'y analyser les discours tenus sur eux, par des journalistes connaisseurs, ou pas, de l'Afrique et/ou de la littérature africaine.

Cette analyse révèle l'assignation minoritaire dont font les frais les écrivains issus d'Afrique, considérés comme un groupe spécifique plutôt que comme

des producteurs d'une littérature dont la valeur serait universelle. Cette minoration inscrite dans des rapports de domination-subordination est étudiée ici dans sa composante discursive^[534]. Dans son étude de l'idéologie raciste, Colette Guillaumin, à laquelle nous empruntons ces termes, s'appuie sur une analyse de la presse, qu'elle présente comme l'« un de ces lieux où se manifeste l'accord d'une culture, sa logique interne, ses contradictions, ses impératifs^[535] ». En examinant le discours majoritaire qui construit des groupes minoritaires (femmes, juifs, noirs, asiatiques, homosexuels, etc.) dans le quotidien *France-Soir* de 1945 à 1960, elle procède alors à un « renversement de la perspective habituelle (généralité du racisant/spécificité des racismes) en faveur de l'optique : généralité des racismes/spécificité du racisant ». Le racisme y est défini comme « un phénomène sémantique, et non un phénomène concret », où l'apparence n'a qu'un rôle secondaire derrière la croyance « en la différenciation bio-physique^[536] ». L'importance accordée ici aux caractéristiques sociales, aux pratiques et aux discours des agents culturels français qui prennent la parole et participent à la production d'un discours spécifique sur les écrivains originaires d'Afrique subsaharienne procède d'un tel renversement de perspective, qui permet de mieux comprendre les modalités de leur légitimation depuis la France, et les « catégories nationales de pensée^[537] » qui leur sont appliquées.

Une répartition des tâches entre *Le Magazine littéraire* et *La Quinzaine littéraire*

Créés tous deux en 1966, passée la période de l'après-guerre, et quatre ans après la proclamation de l'indépendance dans les pays d'AÉF et d'AOF, les deux journaux se présentent, malgré leur commune vocation de guides littéraires et intellectuels pour un public cultivé, en décalage dans les objectifs qu'ils se fixent comme dans leur fonctionnement. *Le Magazine littéraire* se situe davantage au sein du pôle de grande production, visant la diffusion commerciale, tout en étant traversé par des logiques d'ordre symbolique, quand *La Quinzaine littéraire*, au sein du pôle de production restreinte, du côté de la découverte littéraire et intellectuelle, est plus éloignée de dépendances d'ordre économique ou politique.

Au moment de leur apparition, l'espace des périodiques culturels est en plein renouveau depuis la Libération, qui a favorisé l'émergence de titres neufs : des quatre autres hebdomadaires littéraires alors en vente, à l'exception du *Figaro littéraire*, établi de longue date, qui rejoint le *Figaro* en 1971^[538], trois disparaîtront progressivement – *Arts* avant 1968, *Les Lettres Françaises* et l'hebdomadaire *Les Nouvelles Littéraires* après cette même date. Fondés au début des années 1950, *L'Express* et *France-Observateur*, renommé *Nouvel Observateur*, se renouvellent dès 1964 en prenant la forme du *news magazine*

à l'américaine, qui rend compte des travaux des universitaires. Le contexte est propice aux nouvelles initiatives culturelles, conforté par l'augmentation du nombre d'étudiants et de professeurs, par le développement des sciences humaines et sociales, par l'accroissement régulier enfin du volume de la production éditoriale. La psychologie et la sociologie s'institutionnalisent ainsi, et emportent quelques succès de librairie. *Le Monde* (en 1957) et *Elle* créent alors leur rubrique « livres ». Au contraire de ces deux suppléments intégralement orientés vers les nouveaux titres, les deux journaux littéraires s'intéressent conjointement à ces derniers et à l'histoire littéraire récente (à travers des dossiers ou l'attention aux rééditions, par exemple en poche). Malgré des débuts financiers incertains, avivés par une crise de la presse dans la deuxième moitié des années 1960, *Le Magazine littéraire* et *La Quinzaine littéraire* (qui réduit sa diffusion après 1975)^[539] rencontrent et stabilisent finalement leurs publics respectifs, puisant dans les catégories diplômées de la population, de plus en plus nombreuses.

Quatre indicateurs peuvent rendre compte des positions occupées par ces deux journaux au sein de la presse culturelle française^[540] : leurs objectifs affichés, de leur création à aujourd'hui ; la quantité et la qualité du public ; les trajectoires sociales des membres fondateurs et responsables au long cours, Jean-Jacques Brochier et Maurice Nadeau ; enfin, leurs contenu et composition.

Contexte de création et lignes éditoriales

Créé en novembre 1966 par Guy Sitbon et François Bott, *Le Magazine littéraire* est d'abord un bimensuel diffusé seulement par abonnements puis, dès le troisième numéro, un mensuel vendu également dans les kiosques. Le premier numéro, envoyé gratuitement à 60 000 personnes susceptibles d'être intéressées par la formule, annonce explicitement l'objectif que se fixe la revue : être un « instrument sûr » pour « distinguer une voie claire dans cette confusion que l'on retrouve dans beaucoup de bibliothèques publiques ou à la vitrine de certaines librairies » et aider ainsi à différencier les « bons livres » des « mauvais », avec des adjectifs qualificatifs axiologiques empruntés au vocabulaire de la morale. *Le Magazine littéraire* se propose de faire, en quelque sorte, l'éducation littéraire de tous ceux qui le souhaiteraient. Ce rôle de guide en fait un prescripteur de goût et de conseils à l'adresse du public de lecteurs le plus large possible, désireux de faire un tri au sein de la profusion littéraire qui s'offre à lui. On a là une tentative de conciliation entre discours didactique et discours de promotion culturelle, quand les journalistes sélectionnés ne sont pas vraiment des critiques littéraires spécialisés – à l'université ou dans la presse littéraire – mais plutôt des professionnels de la presse générale, associés toutefois à quelques écrivains.

Le Magazine littéraire s'appuie d'ailleurs à ses débuts sur des auteurs encore peu reconnus, comme Alain Robbe-Grillet^[541] ou Georges Perec, et de petits éditeurs – Éric Losfeld, Jean-Jacques Pauvert, ou Martineau – qui

donnent seuls de la publicité pour le faire vivre. En mai 1968, par intuition, Sitbon modifie au dernier moment le numéro – à l'origine prévu sur Napoléon –, au bénéfice de l'actualité politique avec un dossier intitulé « Mai 68 – Les nouveaux idéologues », fabriqué en moins d'une semaine, et qui rencontre le succès. Jean-Jacques Brochier se souvient :

Coup de chance, nous avons été les derniers, avec un numéro de *Minute*, à sortir de l'imprimerie avant la grève ! Comme il n'y avait pas de distribution, nous portions les journaux nous-mêmes. [...] Beaucoup de journaux en sont morts, mais *Le Magazine* lui devait la vie^[542].

Dès lors, les tirages augmentent régulièrement, jusqu'à atteindre les 90 000 exemplaires^[543]. S'instaure la pratique de vente d'anciens numéros. Les grands éditeurs, tels Gallimard, commencent à donner, eux aussi, de la publicité, et le magazine est racheté par Grasset en 1970, puis en 2004 par une filiale du groupe de presse Le Point, qui appartient à la famille Pinault. Malgré ce rachat qui accentue la soumission à la loi économique des grands groupes, le journal continue à fonctionner avec une petite équipe de huit personnes salariées, à laquelle s'ajoute une trentaine de collaborateurs, pigistes fidèles ou plus occasionnels. Le lectorat se diversifie en direction des étudiants, voire des lycéens, et des professeurs. Mais ne s'adressant pas aux seuls spécialistes, la revue propose surtout des critiques visant à vendre. Ce positionnement est réitéré dans l'éditorial du numéro qui célèbre les trente ans de la revue, refusant de se positionner du côté d'une haute culture épinglée comme pédante :

Nos principes n'ont pas changé. N'être pas – ce qui ne veut plus rien dire aujourd'hui, mais avait alors un sens – un journal “parisien”, snob, élitiste, qui préférât dire de façon obscure des choses simples, plutôt que, ce qui est plus difficile, clairement des choses difficiles. Surtout, continuer à donner à nos lecteurs envie de lire les livres que nous aimons, sans lamentations sur le niveau de la lecture, de la culture, du “niveau” des études^[544].

Le même éditorial, s'il évoque de façon insistante l'augmentation des ventes à l'étranger, ne mentionne pas le continent africain, sur lequel la revue n'est pas diffusée, alors qu'elle se dit très présente « dans les pays francophones – à commencer par la Belgique, le Canada, et la Suisse », à Dubaï, en Lettonie, et en Amérique Latine – avec une édition en langue espagnole au début des années 1990 – dans les grandes villes européennes ou américaines.

Le premier numéro de *La Quinzaine littéraire*, conçu sur le modèle du *Times Literary Supplement*, de la nouvelle *New York Review of Books* et du supplément du *Frankfurter allgemeine Zeitung*, s'annonce d'emblée plus cosmopolite : il paraît en mars 1966, tiré à 75 000 exemplaires, sous le parrainage prestigieux de Michel Foucault, inscrit au comité de rédaction, et de Beckett, qui y publie un texte inédit. En ce sens, le bimensuel est d'emblée partie prenante de l'actualité intellectuelle et universitaire de l'époque. Outre le structuralisme, il donne ainsi voix à la Nouvelle critique de Barthes, au

mouvement des Annales en histoire, aux polémiques autour de *Tel Quel*. Indépendant, il n'est lié à aucun grand quotidien et revendique son autonomie :

La Quinzaine littéraire n'est pas une entreprise commerciale. La seule aide financière qu'elle reçoit est celle des annonceurs. [...] Elle ne reçoit aucune subvention officielle ou camouflée. Elle est libre. Nous avons confiance^[545].

Rapidement, la structure, constituée en SARL et logée rue du Temple dans le quatrième arrondissement, fonctionne tout entière sur le prestige du capital symbolique, autour d'une petite équipe d'une dizaine de personnes, dont Anne Sarraute, nommée secrétaire. Le comité de rédaction régulier, listant les ouvrages à recenser, établis « par une prospection systématique à laquelle participent [...] quelques centaines de [ses] amis libraires », fait appel à tel ou tel spécialiste : les pigistes, non rémunérés, sont constitués de collaborateurs extérieurs, dont de nombreux universitaires.

La composition du public

La conception de la formule, qui refuse d'emblée de s'aligner sur la demande du grand public, repose sur un pari : l'existence d'« un public passionné de lecture et qui s'intéresse aux grands courants de pensée, un public qui veut être méthodiquement renseigné et choisir ses livres à bon escient ». Le journal, qui cherche à s'améliorer de numéro en numéro, s'adresse donc à un lectorat de pairs et ne tarde pas à assumer un rôle central de prescripteur culturel de qualité, dans les bibliothèques publiques ou étrangères par exemple. Dès le deuxième numéro, des lecteurs ou rédacteurs de presse étrangers – européens et/ou anglo-saxons –, font ainsi part de leur approbation et de leur intérêt, qui se matérialisent par « plusieurs dizaines d'abonnements^[546] ».

Comme celle de ce public souhaité et mis en avant, la nature du public réel des deux périodiques conforte leurs positionnements respectifs, en quantité et en qualité. Il y a ainsi un volume décroissant de lecteurs entre l'hebdomadaire grand public *Lire*, *Le Magazine littéraire*, et *La Quinzaine littéraire*^[547]. Quant aux caractéristiques sociales de leurs lectorats respectifs, une enquête réalisée en 1983 par *Le Magazine littéraire* brosse le portrait de son lecteur moyen à travers 2 000 réponses à un questionnaire. Il apparaît jeune (37 % de moins de 25 ans, 34 % entre 25 et 35 ans), cultivé (70 % ont fait des études supérieures, 27 % étudient encore, 24 % enseignent) et informé (41 % lisent régulièrement la presse), provincial (57 %) plus que parisien (28 %), avec une majorité d'hommes (58 % contre 42 % de femmes). On obtient le portrait-type d'un jeune adulte instruit, auprès duquel *Le Magazine* remplirait son rôle de prescripteur de goûts et de désirs culturels. Les réponses à une enquête sur son lectorat réalisée en 2001 par *La Quinzaine* émanent quant à elles pour un quart d'enseignants du secondaire et du supérieur et, dans une moindre mesure, de membres des professions libérales, des métiers du livre et de

l'édition, de psychologues, de cadres, avec un ensemble assez diversifié, donnant néanmoins une place importante à un public instruit de professionnels en contact régulier avec le livre.

Les responsables au long cours

L'identité de chacune des revues se révèle rapidement indissociable de celle de leurs rédacteurs en chef respectifs. À la suite du départ de François Bott, avec lequel il s'est brouillé, et faute de compétences littéraires, Guy Sitbon appelle en 1967 Jean-Jacques Brochier au poste de rédacteur en chef du *Magazine littéraire* : celui-ci impose sa ligne au journal en restant à ce poste, du moins symboliquement, jusqu'en 2002, bien après le départ de Guy Sitbon en 1970. Apparemment lassé par ce travail, ce dernier vend alors le titre à Jean-Claude Fasquelle, patron de Grasset, et à son épouse Nicky, des amis proches de Brochier, qui deviennent respectivement administratrice et directeur de la publication. Si Jean-Louis Hue, un précoce collaborateur, remplace Brochier en 1982, celui-ci reste codirecteur pendant vingt ans. Jean-Louis Hue continue à respecter, plus ou moins, les préceptes fixés par Brochier, mais il sait aussi renouveler la formule, particulièrement après 2004, quand Nicky et Jean-Claude Fasquelle cèdent le journal et que Bernard Wouts devient directeur de la publication.

Né en 1937, Jean-Jacques Brochier a suivi à Lyon des études supérieures de Lettres Classiques : il travaillait alors pour Roland Barthes, « dans une antenne du CNRS qui venait de fermer^[548] ». Fils d'un médecin, petit-fils d'une pianiste, il appartient à la bourgeoisie cultivée – ce qu'il revendique volontiers en se désignant comme « petit-bourgeois français^[549] », individualiste, grand amateur de chasse, de tabac et de bonne chère. Lui-même écrivain, il fréquente volontiers éditeurs, journalistes et auteurs, et il collabore pendant une dizaine d'années au « Masque et la Plume », sur France Inter. Proche des milieux gauchistes, il est impliqué dans des réseaux politiques pendant la guerre d'Algérie, et se voit condamné à une peine d'emprisonnement en 1961. Pourfendeur de Camus dans un pamphlet^[550], il s'avoue excédé par La Fontaine et gêné par Céline, mais amateur de Sartre, Robbe-Grillet, Sade et Roger Vailland, des Surréalistes, Maupassant, ou encore Nizan, auteurs sur lesquels il écrit divers essais. Il revendique donc une certaine liberté de goût, comme un refus « anarchiste » des règles et cloisonnements, par exemple entre littérature et philosophie, ou du suivi de quelque ligne idéologique ou politique que ce soit : il apprécie ainsi que *Le Magazine littéraire* abrite des auteurs et critiques « de droite »^[551]. Ce « sartrien convaincu » affiche son goût pour le roman français contemporain, mais aussi pour la fiction étrangère dont, s'il ne parle aucune langue étrangère^[552], il se flatte d'avoir assuré la promotion : « L'événement ce fut, depuis une trentaine d'années, l'extraordinaire percée de la fiction étrangère. » Ce discours cependant, conformément aux classifications littéraires françaises en vigueur, exclut tout représentant africain ou antillais des auteurs ensuite

amplement énumérés :

Quand, au début du *Magazine littéraire*, je voulus consacrer un dossier à Bertolt Brecht, persuadé que son théâtre, sinon ses poèmes, nous étaient aussi familiers que s'il avait été français, ce fut un échec. Puis nous avons reçu, lu, admiré, le roman sud-américain, les écrivains japonais – aujourd'hui un peu au second plan, mais Mishima fut un auteur vedette –, les Russes contemporains, les Chinois et les Coréens (les Italiens étaient déjà nos cousins de longue date) ; les Allemands de la dernière génération, et les Américains, les Américains à foison ; par la génération de Faulkner, de Steinbeck, de Caldwell ou de Hemingway, que découvrirent Sartre et les lecteurs de l'après-guerre, en même temps que le roman noir. Les Américains d'après les années 1960. Et cela continue. La fiction étrangère a pris toute sa place en France, et c'est pain béni⁽⁵⁵³⁾.

Et Brochier rappelle incidemment, dans cette même préface : « Pourquoi perdre son temps à égratigner ceux qu'on n'aime pas, à éreinter les mauvais livres ? [...] Le pire sort pour un livre qui paraît est le silence⁽⁵⁵⁴⁾. » Si la littérature africaine n'est pas directement visée ici, elle est du moins clairement écartée des grandes catégories de présentation du contenu du magazine.

Plus encore que celle du *Magazine littéraire*, l'identité de *La Quinzaine* est intimement liée à l'un de ses deux membres fondateurs, devenu son unique directeur en 1970 jusqu'à son décès en 2013 (après lequel elle est rebaptisée *La Nouvelle Quinzaine littéraire*⁽⁵⁵⁵⁾), rédacteur régulier d'articles ou d'éditoriaux, et de la rubrique « Journal en public ». Né en 1911, Maurice Nadeau est un transfuge de classe : son père, ouvrier et coursier, meurt à Verdun pendant la Première Guerre mondiale ; sa mère, « bonne à tout faire illettrée », mais « intelligente », « rusée », « contente de vivre »⁽⁵⁵⁶⁾ se remarie ensuite. Après le certificat d'études, boursier, il est soutenu par différents professeurs jusqu'à son entrée à l'École normale de l'enseignement primaire de Saint-Cloud. Athée, militant trotskiste, il enseigne les lettres en 6^e jusqu'en 1945. Grand lecteur, il s'engage en politique, formant un couple de militants avec Marthe Forni, avec laquelle il a deux enfants, Gilles, réalisateur, et Claire, actrice. Il habite alors le 13^e arrondissement, près des usines de la Porte d'Italie, avant de s'installer dans le 5^e, où il vit jusqu'à son décès en 2013. Influencé par *L'Afrique fantôme* de Leiris, il obtient un certificat d'ethnologie au Musée de l'homme, où il fréquente Georges Balandier, dont il publie le seul roman.

À la fin de la Seconde Guerre mondiale, il participe à *Combat*, après une rencontre décisive avec Pascal Pia : le grand quotidien de la Résistance tire alors à 300 000 exemplaires. Ses rubriques hebdomadaires, qu'on ne l'autorise à écrire qu'à la fin de la pénurie de papier, atteignent vite un public choisi, « ceux qui comptent⁽⁵⁵⁷⁾ » pendant cette période de l'après-guerre. En 1951, il quitte *Combat* pour *France-Observateur*, avec Claude Bourdet, rescapé des camps. Parallèlement, il devient directeur de collection au Mercure de France de 1948 à 1953 et multiplie les petites entreprises éditoriales. Ainsi de l'expérience symptomatique de la constitution du fonds Robert Marin, en

collaboration avec Pierre-François Caillé. Il s'agit d'aider le libraire Robert Marin qui veut devenir éditeur : « Durant deux ans nous avons publié selon nos goûts et administré la preuve qu'il est impossible, sans se ruiner, de publier seulement d'excellents livres, voire des chefs-d'œuvre plus tard reconnus comme tels^[558]. » Ils y font paraître des auteurs qui deviennent des classiques (Nathalie Sarraute, Herman Melville ou Virginia Woolf) jusqu'à la faillite de Marin. Nadeau travaille successivement pour neuf éditeurs différents, dont Robert Laffont, Julliard (pendant treize ans), où il publie des auteurs issus d'Afrique comme Ferdinand Oyono, Denoël (pendant dix ans), ou de plus petites maisons comme Le Sycomore. À chaque fois, un contrat lui donne pleine liberté de choix et de publication pour diriger une collection « qui perd de l'argent »^[559], et finit par devenir une charge trop lourde pour l'éditeur, amené à se séparer de lui.

Celui qui revendique un rôle de « passeur » des œuvres au public lit les manuscrits qu'il reçoit, et encourage les jeunes auteurs en lesquels il croit^[560]. Ses articles participent à la découverte de Georges Perec, Beckett, mais aussi Queneau, Bataille, Michaux, Gracq, Leiris, Sarraute, Simon, les auteurs du Nouveau Roman, même si Nadeau, contrairement à Brochier, est plus réticent sur Robbe-Grillet ou Marguerite Duras, par ailleurs « une amie »^[561]. Il introduit en France Sciascia, Bruno Schulz, Witold Gombrowicz, Hector Biancotti, Angelo Rinaldi, etc. En 1953, il s'associe avec Maurice Saillet pour fonder *Les Lettres Nouvelles*, revue prestigieuse qui publie de nombreux inédits d'écrivains. C'est là qu'il fabrique le manifeste des 121 en pleine guerre d'Algérie, quand Jérôme Lindon fait de même depuis les éditions de Minuit. À la suite d'un désaccord avec Maurice Saillet, qui souhaite se diriger davantage vers l'histoire littéraire, il crée *La Quinzaine* avec François Erval, directeur de la collection « Idées » chez Gallimard, et continue seul à publier *Les Lettres Nouvelles*, chez Julliard, puis chez Denoël, jusqu'en 1976. La direction bicéphale de *La Quinzaine* cesse, quant à elle, en 1970 : François Erval, plus intéressé par les sciences humaines, quitte le journal.

Nadeau place haut ses exigences littéraires, définissant l'écriture et la lecture comme une découverte de soi^[562]. Dans ses chroniques ou ses ouvrages, il s'attache à la littérature essentiellement contemporaine, française et étrangère : parmi ses auteurs de prédilection, on compte les surréalistes dont il a publié une histoire, devenue classique, mais aussi Flaubert, Sade, Henry Miller, Le Clézio, Dostoïevski, Proust, Malcolm Lowry, William Burroughs. Il admire Gide mais n'apprécie pas les « trois M : Mauriac, Maurois, Montherlant », et émet des réserves, lui aussi, sur l'œuvre de Camus. Peu adepte de philosophie, il avoue une prédilection pour le roman, « genre le plus englobant, le plus universel » ; le théâtre contemporain « l'ennuie », et il dit ne pas savoir « au fond [...] juger les poètes. La poésie, je la vois ailleurs : dans le roman, dans l'essai même »^[563]. Si l'empreinte de Nadeau pèse toujours sur le journal, elle n'a pas empêché un certain renouvellement, dû notamment à l'arrivée d'une nouvelle génération de

critiques, comme Bertrand Leclair, dans les années 1990.

L'économie interne des deux revues

L'organisation interne des revues, avec des rubriques qui forment, numéro après numéro, leur tonalité et leur identité, concourt aussi à les positionner dans le champ de production culturelle. *Le Magazine littéraire* se compose ainsi dès ses débuts de deux parties. Le dossier décide d'abord de la couverture du magazine, et prend au fil du temps de plus en plus d'importance et de volume (d'une vingtaine à une soixantaine de pages). Son objectif n'est pas de tout dire, mais de guider « plusieurs générations d'étudiants », d'offrir « aux lecteurs de tous âges une véritable encyclopédie littéraire, enrichie mois après mois^[564] », à l'aide de points de vue originaux. Il prend pour objet un penseur et/ou un écrivain vivant ou mort, mais aussi un courant littéraire ou de pensée, établi sur des critères historiques ou géographiques, voire l'évolution d'une discipline comme l'histoire ou la philosophie. Le deuxième volet du magazine vise à rendre compte de l'actualité littéraire, à l'aide d'informations, de critiques, de reportages et d'interviews. Une rubrique « événements » recense aussi les émissions, salons, expositions à ne pas manquer. Il s'agit de prendre en compte tous les types de livres, de soutenir les jeunes auteurs et des genres considérés comme marginaux, comme le polar, la science-fiction, le roman noir, la bande dessinée, le livre de poche (rarement l'objet de rubriques dans la presse), le traité de philosophie ou l'essai.

Cette division répond au double positionnement de la revue : entre un discours didactique à vocation sérieuse, et un discours plaisant et plus commercial, voire publicitaire. Des encarts visent ainsi à redoubler la présentation de telle nouveauté ou republication par une publicité visuelle attrayante financée par l'éditeur. Cette concurrence entre la diffusion d'un savoir informatif et la présentation des dernières parutions, rendues attractives, rejoue la contradiction inhérente à l'objet-livre, bien conjointement symbolique et économique, et peut complexifier les discours critiques. S'il ne suit pas la dernière actualité des prix littéraires, *Le Magazine littéraire* ne se cantonne pas non plus aux maisons d'édition ou aux auteurs les plus exigeants : il n'hésite pas, ainsi, à suivre systématiquement les productions de personnalités médiatiques comme Audrey Pulvar, ou des succès plus commerciaux, comme *Love Story* d'Erich Segal. Le traitement des écrivains issus d'Afrique s'annonce pris entre ces deux fonctions – informer sérieusement, mais aussi attirer et divertir.

Le contenu de *La Quinzaine* est moins dichotomique : il contient des rubriques variées qui évoluent, avec une grande majorité de recensions, de romans mais aussi d'œuvres de poésie, de théâtre, de critique littéraire et de sciences humaines et sociales, quelques textes littéraires inédits, des entretiens, ainsi que des rubriques tenues quelque temps par des fidèles, comme l'auteure Annie Lebrun. À partir de 1970, des dossiers sont élaborés de façon irrégulière sur des thèmes, des questions, ou des auteurs. L'attention

aux œuvres exigeantes, à diffusion lente et restreinte, voit progressivement le jour pour des genres en cours de légitimation, « auxquels elle a contribué à conférer une dignité culturelle, comme le cinéma, la photographie, le roman policier^[565] ».

Chaque numéro présente « le livre de la Quinzaine », et dix titres listés sous la rubrique « La Quinzaine recommande », à laquelle font face les dix meilleures ventes : les livres de ces deux listes coïncident très rarement, pour ne pas dire jamais. Cela illustre la volonté de Nadeau de défendre des ouvrages difficiles, de se démarquer des modes et des succès de librairie, cultivant l'anecdotique ou le scandale, au bénéfice du service du livre entendu comme bien de l'esprit, œuvre de pensée.

Aucune publicité ne figure donc dans les pages de *La Quinzaine* ; les recensions, elles-mêmes de haute tenue, sont l'œuvre de professionnels aptes à juger leurs pairs pour leurs dernières parutions, souvent eux-mêmes écrivains ou universitaires, qui n'hésitent pas à faire part de leurs réserves ou suggestions. La traditionnelle division entre grande et petite littérature est implicitement reconduite par cette présentation, qui distingue entre différents types de livres, ne se dévouant qu'aux plus légitimes : elle défend par-là l'idée d'une échelle de valeur entre les œuvres et d'une autonomie du littéraire. Pour examiner comment les spécificités de ces deux journaux se retraduisent dans le traitement des écrivains d'origine africaine, la quantité et la qualité des discours tenus sur eux dans leurs colonnes ont été comparées.

La faible représentation quantitative des écrivains d'origine africaine

L'enquête quantitative a été menée en synchronie, par l'examen du volume consacré à ces écrivains de 1966 à 2006, puis en diachronie, pour prendre en compte l'évolution temporelle de cette représentation dans chaque journal.

La place tenue par les écrivains originaires de pays francophones d'Afrique subsaharienne a été évaluée selon la partition adoptée par chacun des deux journaux, à partir des dossiers qui étaient consacrés à l'Afrique, puis à partir du nombre de pages qui étaient réservées aux auteurs nés et ayant grandi en Afrique, ainsi qu'à différentes catégories d'auteurs entretenant, au sens large, un lien avec l'Afrique – y compris au sein des dossiers. Dans le cas du *Magazine littéraire*, ont été ainsi pris en compte les auteurs issus de l'Afrique dite anglophone, des auteurs d'une diaspora noire situés en France, en Grande-Bretagne ou en Amérique, tels des auteurs français portant les marques d'une origine africaine (par le nom ou la couleur de peau), ou issus des départements et territoires d'outre-mer français de la Martinique ou de la Guadeloupe. Ce classement n'exclut donc pas les écrivains blancs et africains, comme Nadine Gordimer ou John Maxwell Coetzee. Il exclut en revanche les écrivains

européens qui prennent la parole sur l'Afrique dans leurs récits. Il s'agissait de mélanger les critères de l'origine nationale et géographique, de la localisation, du lien historique à l'esclavage et à la colonisation, tout en prenant en compte la couleur de peau, en contrepoint comparatif. Considérer des catégories d'auteurs qui se rapprochent sous certains traits de la population étudiée permettait, par des effets de halos, de comparer les corrélations entre différentes variables et la présence des auteurs dans les colonnes de la revue.

Approche synchronique et comparative

Le résultat témoigne de la place ténue occupée par cette production littéraire. Au sein du *Magazine littéraire*, sur les 453 dossiers recensés sur quarante ans, un seul a été consacré aux écrivains d'origine africaine. Il faut attendre 1983, soit dix-sept ans après la parution du premier numéro, pour le voir paraître : intitulé « l'Afrique Noire d'expression française », il est thématique et regroupe des interventions d'écrivains issus de différents pays d'Afrique ayant connu auparavant la colonisation française, des synthèses sur cette littérature par des universitaires européens, des points de vue sur l'histoire de la sous-région ou la discipline ethnologique, par des spécialistes universitaires africains exerçant en France. Or cette année-là abrite un événement de taille pour cette littérature : c'est le 2 juin que Léopold Sédar Senghor est élu à l'Académie Française. Une exposition organisée par Marc Pessin sur « ses œuvres et ses amis poètes-graveurs », vient également alors de lui être consacrée à Paris en avril, avec les témoignages de Jean Cayrol, Picasso, Marc Chagall, Georges-Emmanuel Clancier, artistes dont le prestige rejaillit sur l'écrivain sénégalais. Le choix de la période n'est sans doute pas anodin, puisque tous les articles du dossier semblent, peu ou prou, informés de l'imminence de cette consécration institutionnelle, commentée avec ambivalence.

Rapporté au nombre de dossiers consacrés aux littératures venant d'autres aires géographiques, souvent traduites, le décalage est cependant frappant : dix-neuf numéros sont consacrés à la littérature en langue allemande (« France-Allemagne », Heine, Grass, etc.), quinze numéros à la littérature des États-Unis, par le biais de ses auteurs (Hemingway, Faulkner), de thèmes (« New York et ses écrivains »), ou de courants (« littérature beatnik »). Viennent ensuite la Russie (neuf numéros), la Grande Bretagne (huit numéros), puis l'Amérique Latine, l'Italie (six numéros), l'Espagne (quatre numéros), etc.

La langue française ne semble donc pas constituer un facteur de protection quant à la représentation des écrivains francophones par rapport aux auteurs s'exprimant dans une langue étrangère mais dominante, comme l'anglais, langue la plus abondamment traduite dans le monde et, notamment, en France^[566], et la plus présente dans les colonnes du *Magazine littéraire* avec vingt-trois numéros au total si l'on additionne les titres consacrés aux écrivains britanniques et américains, plus présents dès lors que les écrivains

de langue allemande.

La pondération par le nombre de nouveaux titres parus n'atténue pas le diagnostic de faible écho rencontré par la littérature africaine dans les colonnes du *Magazine littéraire* par rapport aux littératures plus anciennement publiées en France. Ainsi, de 1985 à 2002, selon les données de la base Electre restituées par Anaïs Bokobza, « les traductions de l'anglais ont augmenté de façon quasi-exponentielle alors que celle des autres langues a rarement dépassé la barre des 100 nouveaux titres par an⁽⁵⁶⁷⁾. » Le nombre de nouveautés littéraires traduites de l'italien oscille ainsi entre 45 et 98 titres par an, quand la littérature traduite de l'espagnol progresse de 33 titres par an en 1985 à plus de 100 en 2002⁽⁵⁶⁸⁾.

Ces chiffres sont en contraste avec le nombre de titres littéraires africains (graphique 1), qui progressent sur la même période de 142 à 272 titres par an. Ces comptages ne restituent pas, certes, uniquement les nouveautés, ni la réception positive des œuvres littéraires, d'autant que l'étape de la traduction constitue une forme de reconnaissance littéraire de leur valeur. La comparaison avec d'autres catégories de titres parus dans *Le Magazine littéraire* permet d'étayer ce constat. S'agissant de la littérature traduite de l'anglais, de l'italien ou de l'espagnol, les parutions, moins nombreuses, connaissent en effet un écho beaucoup plus important, qui semble donc davantage indexé sur l'ancienneté et le prestige d'un patrimoine culturel que sur le nombre de titres. Malgré le nombre plus important de titres de littérature africaine disponibles en français en effet, un seul dossier leur a été consacré alors que six numéros ont été réservés à la littérature traduite de l'italien, dix numéros au total à la littérature traduite de l'espagnol. La part prise dans les parutions africaines par le compte d'auteur et par une édition africaine dont les parutions circulent mal en France, particulièrement jusqu'aux années 1980, au détriment des éditeurs français, peut aussi concourir à expliquer le silence des journaux à cette période.

De même cependant, aucun dossier n'est consacré à un écrivain singulier du continent, qu'il soit noir ou blanc, ni à un écrivain afro-américain, ni des Dom Tom, à l'exception de Saint-John Perse, diplomate de la III^e République déchu par le régime de Vichy, lauréat du Nobel de Littérature, n'ayant vécu qu'enfant en Guadeloupe, au sein de l'aristocratie créole, avant de connaître une vie de voyageur, notamment en Chine et aux États-Unis. À titre de comparaison, Sartre bénéficie de sept dossiers ; Proust de six ; Boris Vian, Malraux, Céline de cinq ; Camus, Flaubert, Foucault, Freud, Nietzsche, Lévi-Strauss de quatre, et chez les francophones européens, Ionesco bénéficie de deux dossiers, Cioran et Julien Green, chacun d'un dossier. Ces trois derniers, respectivement roumains et américain, sont des francophones exilés en France, intégrés au patrimoine littéraire français, ce qui n'est pas le cas des écrivains africains, relégués à la marge des dossiers. À titre de comparaison, dix-huit dossiers ont été consacrés à des écrivaines, en collectif (« Les romancières anglaises », « Femmes, une autre écriture ») ou isolées : Marguerite Duras bénéficie ainsi

de trois dossiers, Marguerite Yourcenar, Colette et Simone de Beauvoir, de deux.

Écartée de la catégorie de la littérature étrangère, la littérature africaine de langue française relève habituellement de la catégorie de la francophonie : *Le Magazine littéraire* a ainsi consacré, sur quarante ans, sept suppléments aux littératures francophones ou régionales. Là encore, l'Afrique subsaharienne fait figure de parent pauvre : pas un seul supplément contre deux à la Belgique, deux à la Suisse romande, un au Québec, un au Maroc. Il faut attendre le numéro spécial sur la francophonie, en 2006, année qui lui est dédiée, pour que l'on puisse parler des écrivains d'Afrique Noire, auxquels ne sont consacrées que 6 pages sur les 37 du dossier.

On observe le même mécanisme dans les numéros thématiques, où la place réservée à l'Afrique subsaharienne est réduite à la portion congrue. Le dossier « écrits intimes », en 1988, traite successivement les domaines français, anglo-saxon, allemand, d'Europe orientale puis occidentale, du Japon, pour finir par des « journaux d'ailleurs », sans mention d'un quelconque auteur ou pays d'Afrique. Il en est de même pour le numéro sur les « éducations sentimentales ». Des deux dossiers consacrés à la guerre, le premier, n° 154, ne mentionne pas les écrivains d'origine africaine, quand le second, dossier d'ailleurs « double » n° 378, en 1999, y consacre 2 pages, avec un article thématique de synthèse évoquant aussi des écrits d'Européens, comme Jean Hatzfeld, sur le Rwanda.

Quant au deuxième volet du magazine, un comptage du nombre de pages relatives à toutes les catégories d'écrivains susceptibles d'avoir un rapport avec l'Afrique subsaharienne ou les Caraïbes (tableau 4) révèle qu'il ne dépasse pas 0,4 %, auxquels on peut ajouter 2 pages (0,004 %) consacrées aux éditions labellisées africaines, ou à des courriers de lecteurs consacrés à ces littératures.

Tableau 4 : Présence quantitative des écrivains d'origine africaine et caribéenne dans *Le Magazine littéraire* de 1966 à 2006

Lieu de naissance	Nombre de pages	Pourcentage
Afrique subsaharienne	6	0,01%
Départements et Territoires d'Outre-Mer	5	0,01%
Afro-américains	2	0,00%
Afrique subsaharienne	6	0,01%
dont 13,6 sur des Africains du Sud blancs, 2,79 sur des Nigériens noirs		
En France,	6	0,01%
Mais avec un nom et une apparence africains	2	0,00%
Antilles	1	0,00%
En Grande-Bretagne,	1	0,00%
Avec des origines jamaïcaines		
Afrique subsaharienne	6	0,01%
Total	17	0,02

Un courriel en provenance d'Abidjan se plaint, justement, du manque de présence des écrivains d'Afrique en 2003 :

Je lis *Le Magazine littéraire* depuis vingt ans. J'apprécie votre mise en page et l'approche globale de vos différents dossiers. [...] Cependant, je vous écris pour vous faire part d'une déception. Depuis mai 1983 (mes souvenirs peuvent être corrigés !), vous n'avez consacré aucun numéro à l'Afrique (la noire, la maghrébine, la plurielle Afrique du Sud). Rapidement un dossier sur l'Afrique ! Je vous salue⁽⁵⁶⁹⁾.

La réponse au courrier, intitulée « Et l'Afrique ? » par la rédaction, énumère, outre le dossier de mai 1983, deux dossiers, l'un sur les « écrivains arabes (Maghreb-Machrek) », en mars 1988, un supplément sur les « écrivains du Maroc » en avril 1999, une enquête sur les « écrivains algériens » en novembre 2003, tout en précisant que la sélection se fait « selon l'actualité éditoriale » (1999 voyant la célébration du « temps du Maroc », et 2003 ayant été déclarée année de l'Algérie, en France)⁽⁵⁷⁰⁾. Actualité assez limitée, donc, à propos de ces écrivains, et particulièrement ceux d'Afrique subsaharienne. Les pourcentages retraduisent le sentiment de ce lecteur : 66,9 pages, cela ne représente pas même un numéro entier sur 453 numéros, et 0,4 %, moins d'un demi-centième de l'ensemble des pages noircies sur quarante ans.

La comparaison des écrivains d'Afrique subsaharienne avec une sélection d'auteurs issus d'autres espaces permet cependant de relativiser la faible représentation des premiers, parce qu'elle touche aussi ces derniers. Des catégories également minoritaires de par leur appartenance au continent africain, l'expérience de la colonisation, ou la couleur de peau, font les frais de la même exclusion collective. D'après le tableau 4, les écrivains francophones issus d'Afrique subsaharienne sont même, finalement, les mieux représentés, devant les écrivains issus des territoires français d'outre-mer, ou encore les auteurs nés et socialisés en France, mais dotés d'un nom et d'une apparence africains, ou que l'ensemble des auteurs de langue anglaise originaires, au sens très large, d'Afrique (regroupant toutes les autres catégories du tableau, avec un total de 44,42 pages, soit 0,1 % du volume paginal total).

Deux critères semblent se coupler pour exclure certains écrivains de la visibilité : le principal clivage semble être une peau de couleur noire, puisqu'en définitive, notre tableau rassemble tous les écrivains susceptibles d'avoir un tel épiderme, dont aucun, sur quarante ans, ne fait la « une » du *Magazine littéraire*. Les Africains du Sud, tous blancs, compris dans la quatrième ligne du tableau, sont les seuls à ne pas en être dotés, ce qui réduit la catégorie à 2,79 pages pour les anglophones noirs issus d'Afrique subsaharienne. Certains d'entre eux tiennent des propos sur les écrivains noirs de leur pays (comme André Brink en 1982, évoquant une « explosion d'écriture »), ce qui est la seule modalité de présence de ces derniers, à l'instar de Peter Abrahams, romancier noir exilé de son pays en plein apartheid. Le clivage Blancs/Noirs au sein de cette catégorie accentue finalement l'exclusion des mélanodermes – le fait de retirer les Blancs ramenant le pourcentage total à 0,37 %.

L'importance de cette caractéristique physique peut toutefois être relativisée par deux contre-exemples : deux jeunes auteures, Marie NDiaye et Zadie

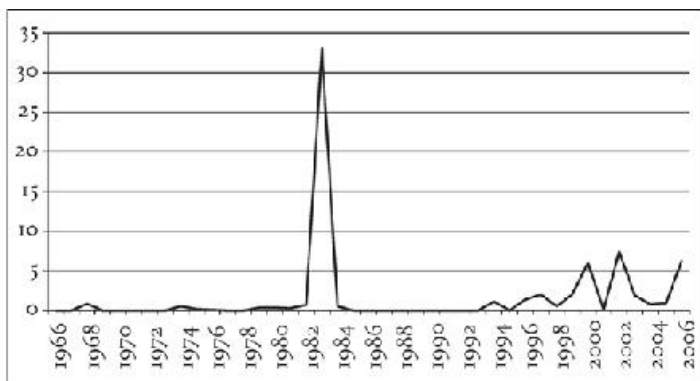
Smith, font l'objet d'une réception critique favorable. La première, dotée d'un patronyme africain et d'une peau noire, que *Le Magazine littéraire* suit depuis son deuxième roman, paru en 1987 alors qu'elle n'a que vingt ans, est l'objet de critiques élogieuses, qui la considèrent, conformément à ses déclarations, comme une écrivaine française. Bénéficiant de plus de huit pages à elle seule, cette auteure professionnelle et reconnue, à près de quarante ans, est plus visible dans la revue, quantitativement, que tous les autres auteurs envisagés dans nos catégories, mais aussi que Kourouma et Senghor réunis. De même, la catégorie des auteurs anglais d'origine jamaïcaine concerne la seule Zadie Smith, phénomène littéraire et éditorial depuis son premier roman qui atteint le million d'exemplaires en 2001, alors qu'elle n'a que vingt-cinq ans.

Le deuxième critère semble être l'appartenance au continent africain : à ce titre, les prix Nobel John Coetzee et Wole Soyinka ne sont pas beaucoup mieux lotis, avec respectivement 1 et 2,5 pages, même si 7 pages sont consacrées à l'œuvre de Nadine Gordimer, également nobélisée. Une comparaison moins précise avec les écrivains du Maghreb, qui n'étaient toutefois pas présentés comme « africains », et pour lesquels l'ensemble des pages des trois dossiers concernés dépasse légèrement celui atteint par les écrivains originaires d'Afrique subsaharienne francophone, confirme ces résultats ^[571].

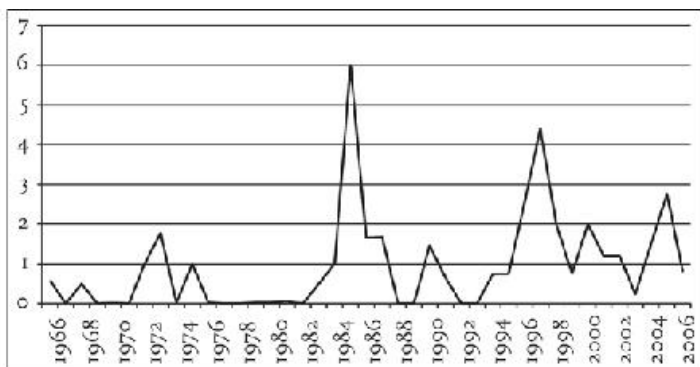
La comparaison avec *La Quinzaine littéraire* nécessite de reprendre essentiellement ce dernier comptage : en l'absence de dossiers de la même régularité et de la même ampleur, il était impossible de mener une première évaluation du même ordre, pour laquelle il a fallu se contenter d'indices. Pour les vingt ans du journal, le n° 459 recense ainsi tous les thèmes abordés jusqu'en 1986, dont aucun ne porte sur un écrivain d'origine africaine ou sur le continent africain. De même, les rubriques « Le livre de la Quinzaine », et « La Quinzaine recommande », n'ont, sur quarante années de publication, pas une seule fois signalé un tel livre. La surface textuelle consacrée aux auteurs originaires d'Afrique subsaharienne équivaut à un peu moins de 39 pages, ce qui représente 0,13 % du volume du journal sur les quarante ans de publication. Le pourcentage obtenu est donc encore inférieur à celui du *Magazine littéraire*.

Une visibilité accrue

L'évolution temporelle de la représentation des écrivains issus d'Afrique subsaharienne est quant à elle lisible sur les graphiques 3 et 4.



Graphique 3 : Évolution de la place consacrée aux écrivains originaires de pays francophones d'Afrique subsaharienne dans *Le Magazine littéraire*.



Graphique 4 : Évolution de la place occupée par les écrivains originaires de pays francophones d'Afrique subsaharienne dans *La Quinzaine Littéraire*.

Un premier résultat frappant est la présence particulièrement faible des écrivains issus d'Afrique subsaharienne dans *Le Magazine littéraire* jusqu'en 1994, à l'exception du dossier de 1983. Sur les vingt-huit années de parution de cette période, dix seulement, soit un bon tiers, comportent au moins un article sur un tel auteur. Et sur ces dix années, en enlevant, encore une fois, le cas particulier de 1983, chacune ne comporte qu'un seul article, de moins d'une page, consacré à un écrivain issu d'Afrique subsaharienne.

Un changement s'opère à partir de 1994, puisqu'après dix ans consécutifs de silence sur ces littératures, elles sont évoquées sur un rythme plus régulier. Sur treize années de parution, une seule ne comporte aucune page sur les écrivains africains francophones, quatre autres moins d'une page, quatre autres entre une et deux pages. La présence de ces auteurs se révèle donc plus régulière : en 2000, en 2002 et en 2006, entre 6 et 7 pages par an leur sont ainsi consacrées.

La comparaison avec l'évolution de la présence de ce même groupe d'écrivains dans *La Quinzaine littéraire* montre que ce phénomène n'est pas spécifique au *Magazine littéraire*. Ces auteurs y sont presque invisibles

jusqu'en 1994, à l'exception des années 1984 à 1987 (entre 1 et 6 pages par an leur est consacrée), le maximum étant atteint en 1985, à l'occasion d'une partie sur les écrivains d'Afrique Noire au sein d'un dossier intitulé « écrire les langues françaises ». Autres exceptions, dans une moindre mesure : en 1972 et 1973, 1975, et 1990, pour moins de deux pages à chaque fois. Il s'agit d'articles de fond sur Senghor, Mongo Beti, une publication bilingue français-bambara dans la collection « Les Classiques africains », puis un numéro spécial intitulé « Que sont nos ex-colonies devenues ? », trente ans après les indépendances. Mais quatorze années, sur cette période, n'offrent aucune, ou quasi aucune représentation de ces écrivains (si ce n'est un infime recensement de parution dans les dernières pages de la revue). En revanche, à partir de 1994, entre 0,24 et 4,4 pages par an sont consacrées à ces écrivains, représentation certes toujours faible, mais plus régulière et affirmée, particulièrement en 1996, en 1997 et en 2005. L'exclusion régulière est remplacée par une place modérée, mais constante au sein du journal.

Ce résultat converge avec celui d'une enquête dirigée par Susan Janssen, insistant également sur un moment clé pour la représentation des auteurs d'origine non occidentale (par la nationalité ou l'ascendance, au sens large, quel que soit le lieu de résidence) dans la presse littéraire de quatre pays (France, Allemagne, Pays-Bas et États-Unis), à l'aide d'échantillons constitués de deux journaux par pays, sur cinq années, 1955, 1965, 1985, 1995, 2005^[572]. *Le Figaro* et *Le Monde* ont été choisis pour la France, et seul le *New York Times* pour les États-Unis. L'ethnicité y est considérée comme une méta-catégorie pour distinguer les auteurs d'origine ethnique non occidentale (issus, au sens large, de régions n'ayant connu ni la culture judéo-chrétienne ni les langues indo-européennes), y compris les Afro-américains et les Américains natifs, et en France, le Martiniquais Patrick Chamoiseau et Marie NDiaye^[573]. La comparaison quantitative montre que les écrivains étrangers d'origine non occidentale, contrairement aux écrivains nationaux d'origine non occidentale (beaucoup plus favorisés cependant dans la presse américaine qu'européenne), sont de plus en plus représentés dans les colonnes de ces journaux. Leur présence atteint cependant une sorte de plafond de verre en 1995, se stabilise ou décline en 2005, avec un recentrement sur des littératures nationales. Les auteurs qui reçoivent l'attention de la presse se caractérisent le plus souvent par un lien géolinguistique au pays considéré, souvent d'origine coloniale, particulièrement attesté dans le cas français : c'est le cas des écrivains en provenance des pays d'Afrique subsaharienne anciennement colonisés par la France.

Les liens géolinguistiques apparaissent plus importants dans les journaux français que dans leurs homologues allemands, hollandais, ou américains. À partir de 1975, environ 40 % des écrivains étrangers non occidentaux sont liés à la France par la langue, le passé colonial, le lieu de résidence et/ou une immigration de travail. La majorité se compose d'auteurs francophones qui résident en France mais sont nés dans les anciennes colonies – dont ils sont toujours citoyens –^[574].

Ce résultat peut aussi être rapporté à la croissance du nombre de parutions écrites par des auteurs originaires d'Afrique subsaharienne. L'évolution à la hausse de leur représentation dans ces revues littéraires répercute cette croissance (graphique 1), mais dans une moindre mesure et avec retard, puisqu'elle se fait déjà dans les années 1960 et 1970. Toutefois, les titres édités en Afrique sont plus difficilement accessibles, et les titres édités à compte d'auteur en France ne sont traditionnellement pas pris en compte dans la littérature « à critiquer ». 1994, année du génocide rwandais, correspond au début d'une nouvelle croissance forte dans le rythme de la production de nouveaux titres, après le relatif déclin de la fin des années 1980. Cette évolution s'inverse dans la décennie suivante, même si l'année 2006, déclarée année de la francophonie en France, avec un salon du livre mettant à nouveau Senghor à l'honneur, occasionne conjointement un record du nombre de titres parus et une bonne représentation dans les deux journaux littéraires.

Mais l'intérêt des journalistes pour ces écrits est également à prendre en compte – intérêt qui peut s'expliquer par les facteurs évoqués dans les premiers chapitres. Une consécration forte de ces auteurs orchestrée par l'étude des littératures francophones dans les universités américaines depuis les années 1960, auxquelles sont appliquées les approches postcoloniales au début des années 1990^[575], commence à rejaillir à ce moment-là sur leur réception en France. Le contexte littéraire mondial devient propice à une conception de la diversité favorable aux minorités, comme en témoignent les attributions du *Booker Prize* ou du Prix Nobel^[576], répercutées dans *Le Magazine*, avec deux articles fouillés sur l'Afro-américaine Toni Morrison en 1990 et en 2004.

La fin des années 1990 coïncide également avec la deuxième vague de légitimation de cette littérature dans les milieux éditoriaux et culturels. Comme en témoignent le foisonnement d'entreprises de promotion autour des auteurs issus d'espaces anciennement colonisés, et l'apparition d'éditeurs en France et en Afrique, cette période correspond à un changement de statut de ces littératures. Le renouvellement des journalistes en charge des critiques, plus préoccupés par cette littérature, et qui s'ouvrent légèrement à des personnalités issues de pays anciennement colonisés^[577], en est l'un des symptômes concomitants. Comment cette évolution collective se décline-t-elle au niveau individuel, et à l'échelle des discours tenus sur des auteurs singuliers ?

Les discours tenus sur la littérature africaine

Récurrence des auteurs et des pays mis en avant

Certains auteurs bénéficient d'une place particulièrement visible au sein de ces deux journaux : tels sont, au sein du *Magazine littéraire*, les cas

d'Ahmadou Kourouma (avec plus de 5 pages) et de Sony Labou Tansi, consacré à titre posthume puisque l'essentiel des 3,5 pages qui portent sur son œuvre paraissent après sa mort du sida en 1995. Ils sont suivis de Calixthe Beyala (près de 2 pages) et d'Alain Mabanckou, qui intervient aussi directement dans les colonnes du magazine, comme Jean-Marie Adiaffi et Tchicaya U Tam'si – objet d'articles réguliers entre 1980 et 1984 –. Le Congo, dont sont également originaires Henri Lopès, Emmanuel Dongala et Valentin-Yves Mudimbe, la Côte d'Ivoire (Véronique Tadjo), le Sénégal (Boubacar Boris Diop, Ken Bugul, Fatou Diome, Senghor, Mariama Bâ), le Mali (Yambo Ouologuem, Ahmadou Hampaté Bâ), et le Cameroun (Francis Bebey) sont particulièrement bien représentés parmi les auteurs les plus commentés. Sur dix-huit pays francophones d'Afrique subsaharienne continentale, on repère une concentration de cinq origines nationales majeures, suivies du Tchad (Nimrod) et de la Guinée (Camara Laye). De nombreux pays, comme le Burkina Faso ou le Niger, ne sont représentés par aucun auteur.

Une simple comparaison avec les auteurs les plus visibles dans *La Quinzaine littéraire* révèle des concordances dans les sélections : Ahmadou Kourouma, Sony Labou Tansi, Amadou Hampaté Bâ, Tchicaya U Tam'si (qui écrit aussi directement dans *La Quinzaine*), Emmanuel Dongala, Yambo Ouologuem, Ken Bugul, Tierno Monénembo, Nimrod, Mohamed Alioum Fantouré, Gaston-Paul Effa occupent ainsi des places comparables. On a la même surreprésentation de certaines nations, au nombre desquelles la Côte d'Ivoire, le Congo, le Sénégal, la Guinée, le Mali, le Cameroun, suivis par le Tchad et le Congo Brazzaville.

Plus intéressants sont les auteurs présents chez l'un, mais exclus chez l'autre, pour des raisons qui peuvent être diverses. Dans certains cas, une coopération très ponctuelle ne signale aucune réelle affinité avec l'un ou l'autre journal. C'est le cas pour ceux qui n'écrivent qu'un seul article pour *Le Magazine littéraire* (en 1983, Jean-Marie Adiaffi, Seydou Lamine, Thérèse Kuoh Moukoury) ou *La Quinzaine*, sans que cela ne révèle aucune affinité plus poussée entre le journal et l'écrivain : en 1985, le journaliste et poète Noël X Ebony, Mukala Kadima-Nzuji, Mongo Beti, ou Catherine N'Diaye, écrivaine peu prolixe, éditée chez POL, fille d'une mère allemande et d'un père franco-sénégalais, ayant grandi au Sénégal, et dont le français fut la langue maternelle. L'intervention de ces auteurs directement dans les revues, dont les points de vue critiques viennent s'ajouter à des interviews dans le *Magazine*, brouille la frontière entre auteurs et journalistes.

D'autres écrivains, comme Alain Mabanckou et, dans une moindre mesure, Kossi Efoui, sont défendus par *Le Magazine littéraire* comme représentants d'une nouvelle génération d'écrivains, contre le Djiboutien Abdourahman Ali Waberi, érigé en porte-parole de cette même génération par *La Quinzaine* – c'est l'écrivain le plus présent dans ses colonnes, avec près de 7 pages, contre près de 4 à Kourouma, puis 2 à Dongala, sans qu'il n'apparaisse en revanche

dans celles du *Magazine*. D'autres encore, visibles dans *Le Magazine*, sont absents dans *La Quinzaine*, tels Francis Bebey, Camara Laye, Ferdinand Oyono, Bernard Dadié, Mariama Bâ, José Pliya, et Fatou Diome.

Des critiques mitigées dans les deux revues

Malgré les préceptes adoptés par *Le Magazine littéraire* de ne parler que des « bons » livres, certaines critiques sont déconcertées et mitigées sur ces auteurs. Le premier article sur un écrivain africain dans le magazine affiche son enthousiasme avec excès : il porte sur Yambo Ouologuem, récompensé par le Prix Renaudot en octobre 1968 pour *Le Devoir de violence*, un roman sombre et insolite, qui avait déjà suscité une série d'articles favorables dans la presse française, notamment *Le Figaro*, *Le Figaro littéraire*, *Les Lettres Françaises*, *Le Monde*, et *Le Nouvel Observateur*^[578]. Dans une interview réalisée deux mois après l'octroi du prix, Ouologuem tient des propos brillants avec une certaine hauteur de vue, et un détachement par rapport aux honneurs dont il a bénéficié, en dénonçant ainsi la faiblesse de sa réception en Afrique et le comportement des Africains. Le journaliste fait quant à lui l'éloge du roman en mobilisant un lexique de révélation d'une authenticité, et en amalgamant, *via* la référence à la Négritude, les écrivains originaires d'Afrique et de Martinique : « Pour la première fois, un Africain lyrique, visionnaire et lucide en même temps, haussait cette littérature, sur le plan du « roman », au niveau qu'un Césaire, par exemple, lui avait déjà fait atteindre au théâtre^[579]. »

Des critiques plutôt mitigées portent aussi sur les œuvres de Mohamed Alioum Fantouré en 1975, de Sony Labou Tansi en 1979 – *La Vie et demie* y est ramené à un message conservateur^[580] – de Tchicaya U Tam'si en 1980, de Calixthe Beyala en 1996, ou de Gaston-Paul Effa en 2001.

Dans *La Quinzaine littéraire*, en une meilleure adéquation cette fois avec les déclarations de la revue, on trouve également des critiques mitigées : l'une sur Mohamed Alioum Fantouré en 1986, l'autre sur Calixthe Beyala en 1997, dont la présence est en réalité trompeuse, au moment des accusations dont elle fait l'objet après avoir été déjà condamnée à payer des indemnités au Seuil et à Howard Buten pour avoir plagié l'un de ses romans, et reçu le grand prix du roman de l'Académie française pour un second texte incriminé. Bertrand Leclair, critique à *La Quinzaine Littéraire*, souligne « tout le paradoxe de cette affaire » : « en dénonçant un auteur, on renforce le système qui l'a produit. Prétendre en quelque sorte assainir, ou moraliser, la “vie littéraire” en limitant la “critique” à l'exploitation d'un fait divers, cela revient à dire que le système éditorial, lui, est sain et moral^[581]. » Ridiculisée, l'auteure apparaît comme un symptôme médiatique aux antipodes de la littérature défendue par *La Quinzaine*, dont elle se voit plus écartée que si elle n'en était qu'absente. En 1968, avant que l'auteur ne reçoive le Prix Renaudot cette fois, était déjà paru un article nuancé sur Yambo Ouologuem relevant une écriture trop crue :

Ce portrait-robot de l'ethnologue occidental n'amusera sans doute pas tout le monde. L'auteur, en tout cas, lui, ne s'ennuie pas, mais sa verve à démystifier une certaine image, certes trop souvent lénifiante de l'Afrique, ne va pas sans quelque complaisance dans l'attention provocante qu'il porte aux assassins, aux viols, aux accouplements, aux supplices dont les descriptions, habiles d'ailleurs, occupent presque trop de pages de ce livre^[582].

Nombre d'auteurs africains consacrés y sont cependant l'objet d'articles avant que leur reconnaissance ne soit véritablement enclenchée. Le premier roman de Kourouma est ainsi recensé dans les nouvelles parutions dès 1970 : l'ouvrage est discrètement remarqué, salué comme « une fresque savoureuse, mêlée de proverbes malinkés, sur le petit peuple de la Côte d'Ivoire. » Comme pour Sony Labou Tansi, présent dès sa première publication en 1979, toutes ses parutions importantes sont directement mentionnées dans *La Quinzaine*. Senghor reçoit une critique fine et nuancée de Guy de Bosschère, en 1972, qui s'interroge sur le sens politique de sa démarche discursive à l'occasion de la parution de *Liberté II*.

Une logique d'assignation identitaire dans Le Magazine littéraire

Au-delà de ces quelques auteurs, la présentation de la littérature africaine répond aussi à des logiques générales qui les distinguent d'autres corpus littéraires. L'unique dossier consacré par *Le Magazine littéraire* à « l'Afrique Noire d'expression française » en 1983 est révélateur à cet égard. Le titre désigne d'abord une géographie, à connotation raciale, et l'usage de la langue française. L'horizon d'attente est bien différent pour les trois dossiers et sous-dossiers ultérieurement consacrés aux écrivains du Maghreb (« les écrivains arabes aujourd'hui » en 1988, les « écrivains du Maroc » en 1999, les « écrivains d'Algérie » en 2003), où le continent africain n'est que discrètement présent, jamais de manière centrale^[583], au profit de classifications nationales, et au cœur desquels figurent d'emblée la question du bilinguisme, entre arabe et français, et la référence à la tradition littéraire arabe. Nombreux sont les auteurs qui y sont présentés à n'écrire qu'en arabe et à être traduits en langue française.

Le choix de la période n'est pas anodin, en un contexte de polémique dans la presse autour de la succession du duc de Lévis-Mirepoix à l'Académie française, pour laquelle le candidat Senghor vient d'être pressenti. Marguerite Yourcenar, première femme cooptée trois ans auparavant, a aussi fait l'objet de deux dossiers dans *Le Magazine*, dont l'un en 1979, en un autre moment suscitant des débats dans la presse à ce sujet. L'étude de ces textes révèle cependant l'ambivalence de la légitimité accordée à Senghor, toujours questionnée, et, en lien avec celle-ci, l'estime relative dont bénéficient en France les auteurs d'origine africaine.

Portant sur la littérature aussi bien que sur l'histoire ou l'ethnologie du continent africain, le dossier se compose d'articles de synthèse, de fiches biographiques d'auteurs, de textes d'écrivains et d'universitaires africains,

d'interviews avec Senghor, l'éditeur Jacques Chevrier, le cinéaste Souleymane Cissé. La présentation du dossier insiste sur la nouveauté de ces écrivains face à la littérature européenne. Au titre « Afrique Noire » est juxtaposée « l'autre littérature d'expression française », comme si cette production littéraire incarnait l'altérité radicale. En les désignant à la troisième personne du pluriel, la présentation qui suit fait des écrivains d'Afrique un groupe constitué, dont elle postule l'union et l'homogénéité :

Ils écrivent depuis moins d'un siècle, nourris de traditions orales, empruntant l'outil de notre langue pour inventer une nouvelle littérature. Ces écrivains d'Afrique noire, face à l'étroitesse hexagonale, ont la fraîcheur et le génie des latino-américains face au vieux monde espagnol. En deux générations, ils ont imposé leurs voix et leurs valeurs. Leur tâche n'était pas facile. Ces noirs écrivent malgré la censure, souvent en exil, assurés de la faible diffusion de leurs ouvrages. Il n'est pas rare que les lecteurs d'Afrique paient un roman en trois mensualités, il faut prendre cette littérature à crédit pour argent comptant^[584].

La comparaison avec les écrivains d'Amérique Latine et le verbe « imposer » visent ostensiblement à légitimer cette littérature. Mais le paragraphe, bien différent de celui qui sera consacré cinq ans plus tard aux écrivains arabes, invoquant dès le départ le patrimoine littéraire arabe, ses figures consacrées qui y sont nommées, et la question de la traduction^[585], insiste aussi sur les difficultés rencontrées par ces auteurs (poids de la censure, prix du livre). Il engage à lire leurs productions, à travers l'image de la négociation financière, avec une certaine indulgence. Le choix d'une désignation raciale (« ces noirs ») – qui a remplacé le terme « nègres », plus courant dans la presse de la première moitié du xx^e siècle^[586] – instaure un amalgame entre le fait d'être « africain » et celui d'avoir la peau noire. Cet amalgame est entretenu, à travers un effet de halo, par l'expression centrale « ces écrivains d'Afrique noire », accentuant la connotation raciale (plutôt que culturelle) de l'adjectif.

Cette présentation, qui escamote les noms (alors que celui de Senghor aurait pu être choisi) au profit de qualités stéréotypiques, est celle d'un groupe soudé, englobant aussi le lectorat, comme si cet ensemble était une évidence à ne pas mettre en question. La présentation renvoie à une logique d'assignation collective, qui ne nie pas, du reste, certaines qualités : la jeunesse, qui renvoie à l'incapacité à « faire date » dans le champ littéraire^[587], la « fraîcheur », le « génie », et, par euphémisme, la largesse d'esprit qui fait défaut aux hexagonaux (ouvrant la voie à tous les pittoresques)^[588]. Cette « part de grâce », réévaluation compensatrice volontiers concédée, sous des formes diverses, aux minoritaires^[589], entre en écho avec une manière de s'imposer en littérature pour de tels groupes^[590]. Comme l'expliquent Didier et Éric Fassin, l'exercice du « paradoxe minoritaire » consiste ainsi à « parler en tant que pour éviter d'être traité comme », en se réappropriant des définitions déjà constituées dans le discours majoritaire^[591]. La Négritude de Senghor, plus essentialiste que sa version césairienne, illustre pleinement cette « réponse

spécifique » apportée par le minoritaire, canalisée par les références du système symbolique majoritaire plus que d'un fonds interne indépendant⁽⁵⁹²⁾. Mais ce collectif est ici bancal, tant le ralliement des auteurs représentés à ce chef de file semble loin d'être unanime.

Un entretien avec Senghor, sur une page, la seule sur les quarante années intégralement consacrée au futur Immortel, est en effet précédé de jugements complexes sur son œuvre par des pairs écrivains. L'article de Tchicaya U Tam'si en ouverture du dossier adopte ainsi une tonalité grinçante. Il oppose la reconnaissance accordée à la littérature francophone du nord et aux auteurs venus d'Afrique, particulièrement à Senghor. Tout en défendant l'avenir d'une littérature africaine « plus vivante que jamais », ayant « toutes les prémices d'une grande littérature », le poète congolais affecte d'en exclure, en quelque sorte, son représentant le plus éminent, qui s'apprête à rentrer à l'Académie française :

Elle ne rentrera pas, avec Senghor, sous les voûtes du Quai Conti. À propos, il paraît qu'un académicien s'est vu répondre par le Secrétaire perpétuel de l'illustre assemblée d'hommes verts : "Senghor ou Bokassa c'est pour moi la même chose" ! Quelle misérable confusion⁽⁵⁹³⁾ !

En déplorant l'attitude des académiciens et la pauvreté des débats journalistiques français, méconnaissant la qualité de textes comme l'anthologie de poésie dirigée par Senghor en 1948, il restitue aussi de manière distanciée le point de vue désabusé d'un sartrien dissident, Bernard Frank, qui tient une chronique littéraire dans *Le Matin de Paris* (citée au premier chapitre), pour défendre *in fine* la fonction engagée de cette littérature. À travers cette page complexe, volontiers ironique et polyphonique, l'interlocuteur à séduire est presque oublié. Le choix de placer cet article à l'ouverture du dossier semble peu ajusté à la double ambition affichée par le *Magazine littéraire*, informer et susciter l'envie de lire, en attisant la curiosité du lecteur moyen.

Plus loin, Jean-Marie Adiaffi cite longuement les écrits du poète-président sur les langues africaines, tout en précisant que « des recherches récentes de la linguistique africaine mettent de sérieuses réserves aux écrits de Senghor ». Cette précision vient à nouveau comme saper l'autorité du futur académicien. La parole de Senghor recueillie dans l'entretien qui arrive plusieurs pages plus loin est donc susceptible d'être lue avec un regard plus critique : c'est comme si le dossier amenait son lecteur à adopter une certaine défiance face à celle-ci, tout en mettant en avant les dissensions et les désaccords régnant au sein du groupe pris pour objet. Prenant la défense de son concept de Négritude, Senghor s'oppose en effet à d'autres écrivains africains : ceux « qui contestent ou veulent abandonner le concept de Négritude sont ou des Nègres complexés ou des "M. Jourdain" qui font de la prose sans le savoir. »⁽⁵⁹⁴⁾

L'article de synthèse « Écrire envers et contre tout », comme celui de Thérèse Kuoh Moukoury (orthographiée « Maukoury »)⁽⁵⁹⁵⁾ sur les femmes

auteures, intitulé « Noires », insistent tous deux sur les obstacles matériels et les difficultés que doivent surmonter ces écrivains : « Populations peu alphabétisées, prépondérance des traditions orales, censures féroces, et passage obligé par la langue du colonisateur : autant d'obstacles à surmonter pour les écrivains d'Afrique. » Est relevé le problème du lectorat propre à ces écrits, ayant « dépassé le mince cercle des initiés », suivi par des encouragements pondérés « pour que soient mieux connues des œuvres qui font passer plus d'un frisson sur le français »^{596}.

Un autre article revient sur l'histoire de ces littératures, se faisant l'écho de débats critiques en cours sur l'emploi des catégorisations nationales pour les promouvoir. Parmi la vingtaine d'auteurs présentés dans des fiches attrayantes, mettant en avant une sélection qui prend en compte le « plaisir de la lecture »^{597}, une notice consacrée à Senghor dresse une sorte de bilan tempéré des discussions présentes ailleurs : « Quelles que soit [*sic*] les critiques, réticences ou interrogations qui sont nés [*sic*] de ses conceptions ou initiatives, dans son propre pays ou dans le monde, Léopold Sédar Senghor reste un symbole de la littérature africaine de langue française. »

L'article de Seydou Lamine présente une comparaison entre auteurs africains francophones et anglophones au détriment des premiers, moins engagés, en raison de la censure – ce qui suscite une « crise sérieuse », depuis une vingtaine d'années, de cette « littérature bien tranquille qui ne dérange personne ». Seuls les Européens se permettraient de poser, selon lui, un regard critique plus intéressant sur la réalité africaine. Même si l'auteur relève les qualités d'auteurs comme Mariama Bâ ou Sony Labou Tansi, il se moque d'Ousmane Sembène et relève que, privés de liberté de pensée, les « écrivains africains abêtissent le lecteur moyen ». L'impression d'ensemble tirée des propos successifs composant ce dossier par un tel lecteur moyen peut difficilement relever de l'enthousiasme. Au milieu d'informations de détail de qualité, l'insistance sur les problèmes matériels ou sur les désaccords entre artistes se fait au détriment des références à la forme et au contenu des œuvres.

Vingt ans plus tard, un petit dossier consacré au Festival Étonnants Voyageurs de Bamako en 2002 reconduit une tonalité d'ensemble oscillant entre dévalorisation et encouragement. La journaliste y remarque la légitimité toujours relative de ces auteurs, qui ne bénéficieraient pas de la « reconnaissance de la diaspora anglophone, marquée par les plus grands prix du monde (dont le Nobel Soyinka), mais il faut un début à tout... Kourouma septuagénaire a conquis lecteurs et jurés, mais ceux qui n'ont pas craint de lui décerner le Goncourt sont des lycéens^{598}. » L'article est un compte rendu riche et nuancé du festival, mais qui continue à décrire la reconnaissance littéraire comme un objectif à atteindre.

Loin de découvrir les écrivains originaires d'Afrique, *Le Magazine littéraire* se contente plutôt de les avaliser, après coup. Ainsi, le numéro de fin 2006 célébrant les quarante ans de la revue consacre une page d'interview à

Ahmadou Kourouma, pour la parution des *Soleils des indépendances* en 1970, alors qu'à l'époque le roman n'y avait eu aucun écho. Il en a pourtant bien un, flatteur dans l'ensemble, dans la presse au moment de sa parution au Canada en 1968, puis lors de celle qui a lieu au Seuil deux ans plus tard en France⁽⁵⁹⁹⁾. Le premier article du *Magazine littéraire* sur Kourouma n'y est publié qu'en 1998, à l'occasion de la parution d'*En attendant le vote des bêtes sauvages*, moment où l'auteur rencontre le grand public français. Aucun autre auteur africain n'est sélectionné parmi les « quarante plus grands livres », qui, « racontés par leurs auteurs », composent la majeure partie du numéro, à l'exception de la Sud-africaine Doris Lessing. Une frise recense en outre les quelques titres importants parus chaque année. Plus nombreux, ils font figurer un seul auteur africain francophone à côté de Kourouma : c'est Sony Labou Tansi, dont la réhabilitation, commencée en 2006 dans le n° 451 consacré à la francophonie, se poursuit. Sélectionné pour *La Vie et demie* paru en 1979, il est désigné comme « chef de file de la littérature africaine francophone⁽⁶⁰⁰⁾ ». Une publicité pour *Mémoires d'un porc-épic* d'Alain Mabanckou, en photographie à côté de la couverture de son roman récompensé par le prix Renaudot, vient compléter la place des romanciers africains dans ce numéro.

C'est bien une logique collective qui préside à la présentation de ces auteurs, visible aussi dans les discours bienveillants tenus sur les entreprises éditoriales. *Le Magazine littéraire* prête attention aux maisons ou aux collections spécialisées, de la série « Classiques africains » (mentionnée en 1975 et en 1985) aux collections « Monde noir » chez Hatier et « Médiannes » chez Denoël, au moment de leur création, en passant par les éditions Dapper, et enfin par Gallimard « Continents noirs », au début des années 2000. Dans un entretien, Jean-Noël Schifano manifeste son enthousiasme pour ses auteurs et défend sa stratégie éditoriale, tout en expliquant qu'il n'hésite pas à reprendre par le menu les textes qui lui sont proposés – en un type de déclaration qui ne figure habituellement pas dans la presse, particulièrement concernant une culture étrangère à celle de l'éditeur⁽⁶⁰¹⁾. Si les lieux d'édition extérieurs à l'hexagone sont peu présents, les maisons NEA et Clé sont mentionnées au début des années 1980, comme, en 2002, les difficultés présentes sur le sol africain, et la démarche de la coédition⁽⁶⁰²⁾.

Cette inflation paraît d'autant plus symptomatique quand on remarque que parmi les premiers auteurs mis en avant, bien peu sont passés par une voie éditoriale spécialisée. Kourouma, Senghor, Mabanckou, Labou Tansi, Henri Lopès sont publiés au Seuil, Beyala chez Albin Michel, Fatou Diome chez Anne Carrière, avec un marquage éditorial généraliste partagé par la collection « Motifs » du Serpent à plumes, bien représentée parmi les auteurs les plus visibles (Boubacar Boris Diop, Emmanuel Dongala, Abdourahman Ali Waberi, Yambo Ouologuem, etc.).

Du fait de l'accent général mis sur la francophonie et la langue française, la question des langues africaines est peu présente dans les journaux, malgré une

mention du travail de Boubacar Boris Diop en 2003. Celui-ci présente son premier roman en wolof, *Doomi Golo*, édité à Dakar, comme une démonstration, adressée à ceux qui maîtrisent la langue – soit plus de 80 % des Sénégalais –, mais aussi comme une expression de colère et une tentative d'en finir avec le « néocolonialisme » après le génocide rwandais^[603]. Un reportage sur Tombouctou, décrétée en 2006 capitale islamique de la culture, récuse le cliché du continent sans écriture, et évoque les débats tenus sur l'éducation dans les langues nationales. En 1983 au contraire, la question, tout en étant posée dans certains textes, était aussi écartée par le préparateur du dossier comme *devenue* peu pertinente : « Les vers douloureux du poète haïtien Léon Laleau “Trahison” ne reflètent plus aujourd'hui le problème de la langue, devenu faux débat pour la majeure partie des écrivains actuels^[604]. » Ces propos évolutionnistes nient, avec ethnocentrisme, la différence culturelle, assimilée à soi. C'est aussi une façon de ne pas remonter aux origines coloniales du choix de la langue française comme langue officielle.

Une présentation plus individualisée dans La Quinzaine littéraire

Ce changement du discours fait écho à la place plus affirmée et régulière de ces littératures, et se retrouve dans *La Quinzaine littéraire*, où se voient d'abord reconduits certains mécanismes discursifs. Ainsi dès 1968, de la vision d'une littérature en progrès, à encourager, pour qu'elle parvienne à son caractère véritable, selon une grille de réception essentialiste fréquente pour les littératures issues de minorités sociales :

Il nous reste à souhaiter la venue, un jour, d'un authentique roman africain. Il ne dira pas forcément les choses africaines dans les meilleures formes occidentales, il dira n'importe quoi dans des formes inouïes nées de l'Afrique elle-même^[605].

Certaines désignations récurrentes y apparaissent aussi : notamment l'expression « écrivain d'Afrique », utilisée à plusieurs reprises pour qualifier l'appartenance de ces auteurs à un continent, davantage qu'à un pays, une ethnie ou une langue d'écriture^[606]. Ces expressions sont souvent mises en œuvre dans la forme la plus petite d'article : la ligne dans les recensements qui signale une nouvelle parution. L'éloge superlatif et africain est là comme pour compenser la petite place concédée au livre.

Cependant, plus que dans *Le Magazine littéraire*, la mention de la nationalité est fréquente, qu'il s'agisse de rassembler trois écrivains « guinéens »^[607] ou de saluer Mudimbe comme « zaïrois » en 1976, et les œuvres, comme celle de Tchicaya U Tam'si, sont envisagées dans leur complexité interne^[608]. Nuancées, les présentations envisagent aussi globalement moins que dans *Le Magazine littéraire* les écrivains africains comme appartenant à un collectif, ce que favorise la forme générale de la recension, d'un ou quelques titre(s). Les contributeurs, qui suivent parfois le même auteur d'un article à l'autre, tel Bertrand Leclair avec Waberi, sont des critiques littéraires, tels ce dernier, mais aussi des universitaires ou des

connaisseurs de l'Afrique et de sa littérature, tels Claude Wauthier, Guy de Bosschère, ou encore Bernard Magnier (le seul journaliste à être présent aussi dans *Le Magazine littéraire*).

Les six pages consacrées aux écrivains issus d'Afrique en 1985 donnent la parole à nombre d'entre eux, dont certains, qui vivent sur le continent, mettent en avant un circuit de diffusion du livre sur le sol africain inconnu en France, et proposent une réflexion sur la question linguistique, prenant en compte les langues africaines. Les littératures africaines sont aussi interprétées en lien avec l'actualité politique et référentielle, et avec d'autres disciplines telles que l'histoire, l'ethnologie, la sociologie, par exemple au sein du dossier « Que sont nos ex-colonies devenues ? », qui met en avant la précoce prise de conscience politique des écrivains africains ayant, selon Claude Wauthier, largement devancé certaines analyses géopolitiques^[609]. Le dossier comporte des articles de sociolinguistes (Louis-Jean Calvet), d'anthropologues (Emmanuel Terray, Jean-Pierre Dozon), de sociologues (Georges Balandier), d'historiens (Elikia M'Bokolo), de politistes (Jean-François Bayart), tous connaisseurs de l'Afrique situés à l'intersection de différents savoirs, qui déportent le débat vers les idées davantage que sur les qualités formelles des textes. Ce choix réserve du même coup, dans le contenu des articles, la portion congrue aux écrivains d'Afrique et à leur style littéraire – les mémoires d'Amadou Hampâté Bâ sont ainsi salués en 1991 pour leur valeur de « témoignage irremplaçable »^[610].

Le discours est bien différent en 2002, à l'occasion de la recension de *Désir d'Afrique* de Boniface Mongo-Mboussa, l'un des premiers succès critiques de la collection « Continents noirs » amplement recensé dans la presse littéraire, qui participe d'un regard esthétique renouvelé sur les littératures africaines dont rend compte *La Quinzaine*^[611]. D'autres grilles de lecture mobilisent aussi la catégorie du postcolonialisme, qualifiant Boubacar Boris Diop en 1997 et Ken Bugul en 2005 d'« écrivains postcoloniaux ». Celles-ci témoignent d'une attention à des termes et à des concepts répandus à ces dates dans la critique de langue anglaise sur les littératures issus d'espaces anciennement colonisés, termes qui commencent alors à être utilisés en France. Cette réception et les infléchissements successifs des discours tenus sur la littérature africaine répercutent et nourrissent donc les cycles de légitimation des écrivains issus d'Afrique subsaharienne en France envisagés dans les deux chapitres précédents.

Ces deux revues n'offrent donc qu'une faible représentation de cette population d'auteurs avant le milieu des années 1990, ce qui relève aussi en bonne part d'une politique éditoriale assumée, leurs lignes éditoriales respectives ne favorisant explicitement pas cette littérature. Une évolution quantitative et qualitative des discours tenus sur les écrivains originaires d'Afrique subsaharienne y est sensible depuis 1994, accompagnée du renouvellement du personnel des journalistes. La place croissante de ces

auteurs dans l'édition généraliste française, au détriment des modes d'édition qui leur étaient principalement réservés antérieurement, semble bien se répercuter sur leur traitement devenu plus ordinaire dans ces journaux. Cette tendance accrue à les légitimer sur les plans littéraire, médiatique et marchand fait sortir, en partie, cette littérature de la marginalisation qui était la sienne.

Mais les discours que ces deux journaux tiennent sur cette production littéraire, présentée comme autre, relativement homogène et unifiée, ayant à évoluer, font aussi transparaître des mécanismes rhétoriques persistants. Particulièrement présents dans les premières décennies, ces lieux communs procèdent de son exotisation anthropologique^[612]. Loin de l'intégrer à un patrimoine culturel commun, cette altérisation minoritaire rassemble et met à part un groupe d'auteurs dont on exige l'authenticité. L'opposition décelée entre pôle de grande production (pour *Le Magazine littéraire*) et pôle de production restreinte (pour *La Quinzaine*) éclaire toutefois une légère différence de traitement : malgré le pourcentage moindre de surface paginale consacrée par la deuxième revue à ces auteurs, le primat des présentations individuelles sur les logiques collectives permet d'intégrer les critiques mitigées à l'ordinaire des recensions critiques, davantage que dans *Le Magazine*.

Derrière un discours célébrant la fiction étrangère, subsistent des cloisonnements reposant de fait sur des critères nationaux continûment prégnants, qui se répercutent sur la place introuvable des auteurs africains dans les classements. Exclus de la littérature étrangère parce qu'ils utilisent la langue française, déjà associée quant à elle à une nation, ces auteurs ont en partage la francophonie avec d'autres écrivains, sans que cette catégorie ne les favorise vraiment. Leur visibilité ne passe donc pas par les catégories de la nation, de la langue maternelle, ou de la religion, mais plutôt par un regroupement continental (Afrique), ou par un label linguistique (francophonie) qui permet d'éluder l'existence des langues africaines et les expressions artistiques qu'elles suscitent. L'assignation à un groupe ne produit pour ces auteurs qu'une reconnaissance de second rang : dans un espace théoriquement d'accès libre, ils ne semblent tolérés que s'ils restent dans une position identifiée. L'image qui s'en détache, due bien sûr en partie aux difficultés objectives, économiques, politiques et culturelles du continent africain, est celle d'une littérature émergente, en progrès. Ces auteurs peinent à sortir de leur ensemble. Les catégories françaises de perception littéraires suscitent une sorte d'invisibilité dans le cadre littéraire généraliste de ces revues à destination d'un public français, à l'opposé de leur soudaine visibilité orchestrée lors des manifestations littéraires francophones.

Au terme de cette première partie, progressant des titres parus jusqu'à des intermédiaires et des institutions littéraires essentiellement français, nous avons mis en évidence les différentes étapes de l'établissement d'une carrière d'auteur, à travers la réception éditoriale, celle des prix littéraires, et celle de la

presse littéraire. Une série de mécanismes matériels et symboliques concourent en effet sur le long terme à la production et à la commercialisation d'une bonne part de la littérature africaine depuis les pays du nord. Faire sortir de l'ombre des instances et des figures individuelles de journalistes, d'éditeurs, de critiques exerçant en France permet dès lors d'opérer un détournement du regard habituel que l'on porte sur ces textes littéraires. L'éditeur, figure décisive du point de vue des auteurs eux-mêmes, agit concrètement dans l'élaboration des œuvres. Ces négociations, pas toujours visibles à partir des seuls manuscrits des auteurs du sud, de plus en plus étudiés récemment⁽⁶¹³⁾, portent aussi plus largement sur le paratexte, le choix d'un genre, les influences littéraires, etc. Ces éditeurs, y compris les plus prestigieux comme Le Seuil, visent aussi des marchés rentables sur le long terme situés en Afrique, ce qui peut brouiller la frontière entre les impératifs esthétiques et commerciaux⁽⁶¹⁴⁾. Le cas d'Ahmadou Kourouma montre par exemple que la sociologie de l'édition peut s'articuler à la génétique textuelle pour retracer l'histoire longue d'un texte en questionnant l'hypothèse d'une coproduction. La consultation des dossiers de genèse et des archives éditoriales permet de retracer un chantier d'écriture traversé d'incertitudes et d'injonctions extérieures quant au style, mais aussi quant au genre et quant au format⁽⁶¹⁵⁾. Kourouma se voit refuser des pièces de théâtre par Le Seuil, et doit réduire la taille de son texte romanesque, ayant d'abord répondu au projet d'une saga : il intériorise ces impératifs, ce qui aboutit à la parution de son deuxième roman, *Monnè, outrages et défis* en 1990.

Croiser ces différentes approches permet d'interroger l'« intégration » sociale, et souvent, scolaire, du sens établi de certains textes devenus classiques. La canonisation d'un auteur suscite en effet des effets paradoxaux, comme le souligne Alain Viala⁽⁶¹⁶⁾. Elle risque de figer les interprétations de son œuvre, à partir de quelques textes plus étudiés, dans des significations communément admises, sous l'effet d'une vulgate dominante. Mais elle maintient aussi vivants, par l'abondance des lectures critiques et l'attention aux « brouillons » du « classique », les principes et la démarche qui ont insufflé « l'intégralité » de son écriture.

Éclairer les discours généraux et les caractéristiques des instances françaises qui relaient la consécration de ces écrivains sur la scène internationale relève de la même perspective, tant elles ont activement contribué à façonner tout un pan de leur production littéraire sur le long terme. Il apparaît dès lors que les visions du monde et les intérêts des agents qui les font vivre (chez les grands éditeurs, à l'ADELF, dans la presse littéraire ou à l'Académie française) ne coïncident généralement pas avec ceux des auteurs issus d'Afrique. Ce qui explique que ces derniers puissent se livrer à des doubles discours, confortant des attentes manifestes en situation publique, par exemple face aux médias français, pour négocier ou obtenir certains avantages (en termes de capital social ou de capital symbolique), mais assumant des propos oppositionnels dans des espaces protégés, face à des interlocuteurs

auxquels ils font confiance.

Un écrivain à la trajectoire cosmopolite tourne ainsi en dérision l'une de ses prestations sur les plateaux de télévision français, qui a vu son discours réduit et contraint par la présence de plusieurs intellectuels français conservateurs. Selon lui, la reconnaissance de trois données historiques tient particulièrement à cœur, collectivement, à un certain nombre d'auteurs contemporains liés à l'Afrique ou à l'outre-mer : la colonisation, l'esclavage, et leurs richesses linguistiques. Cet accord tacite atteste d'une conscience politique implicite, pouvant aller jusqu'à exclure des auteurs qui y dérogeraient trop fortement. De ce point de vue, le manifeste pour une littérature-monde vise aussi à ouvrir une brèche critique dans l'espace public français – mais le statut de porte-parole qu'y endossent certains auteurs issus d'Afrique reste ambigu, en ce qu'il repose sur une solidarité factice avec les auteurs restés sur le sol africain.

Car les données de cadrage rassemblées ici montrent aussi l'importance de tenir compte d'un ensemble d'écrits publiés en Afrique, en langues africaines ou dans des conditions éditoriales peu assurées, sans que les anciennes métropoles coloniales n'aient le statut de commanditaire ou de destinataire privilégié. Mais ces écrits, qui illustrent de potentielles libertés d'écriture et une accessibilité pour un public local, sont loin d'être tous lus et reconnus, *a fortiori* loin de circuler pour atteindre un public décroisé (ce qui reste le désir de presque tous les auteurs). En dehors d'une légitimation passant par la France, c'est possible à travers quelques (rares) instances internationales, comme le prix Noma, ou quelques éditeurs attentifs à traduire ces textes publiés en Afrique dans d'autres langues, comme Heinemann ou Longman. Peut-on dès lors discerner des types d'écrivains plus ou moins concernés, et, si c'est le cas, expliquer ces différences touchant la réception et la circulation internationales de leurs textes ?

Afin d'éviter toute opposition trop schématique, il importe ainsi à ce stade de s'attarder sur des profils variés d'auteurs pour comprendre dans toute leur complexité le déroulement de carrières littéraires plus ou moins heureuses au vu de ces possibilités éditoriales. C'est à une telle analyse, articulée aux caractéristiques sociologiques et géographiques d'écrivains socialisés dans les pays francophones d'Afrique subsaharienne, qu'est consacrée notre deuxième partie.

Deuxième partie

Accéder à la consécration littéraire

L'histoire sociale de la valorisation publique de la littérature africaine a permis de décrire en première partie les possibilités structurelles de reconnaissance des auteurs issus d'Afrique subsaharienne francophone. Les variations de conjoncture portées au jour font ressortir un cycle (transnational) d'expansion et de crise depuis 1960, qui modifient durablement les règles du jeu dans l'espace littéraire africain à partir du milieu des années 1990. Ces bouleversements rejaillissent en partie sur les carrières littéraires des auteurs, variables d'une génération à l'autre.

Dans quelle mesure ceux-ci se voient-ils affectés par les reconfigurations des institutions littéraires et des marchés du livre ? Des études biographiques ont été menées sur un petit nombre d'écrivains, surtout sur les plus anciens et/ou réputés, comme Léopold Sédar Senghor ou Ousmane Sembène. Mais du fait du régime fortement personnalisé qui régit les univers de création, cette poignée de trajectoires bien connues ne donne aucunement à voir des cas moyens, résumant les propriétés d'un collectif dont l'allure est extrêmement diversifiée. Seule une étude d'ensemble permet de restituer l'hétérogénéité de ces auteurs, par une mise en série de leurs origines et de leurs propriétés sociales et géographiques, de leurs positions et prises de position littéraires, sur le temps long.

La définition légitime de l'écrivain africain et, en corollaire, de son rapport à l'Afrique, constitue en effet un enjeu aussi discuté que disputé par les auteurs et leurs éditeurs. Les définitions adoptées, à la fois rhétoriques et pratiques, évoluent en même temps que les coordonnées esthétiques et géopolitiques, comme avec les positions de ceux qui les formulent et les mettent en œuvre. Les écrivains publiés chez de grands éditeurs parisiens, résidant en France ou aux États-Unis, les auteurs de textes en peul ou en bambara depuis le Sénégal ou le Mali, les romanciers prolixes de romans roses pour la collection « Adoras » en Côte d'Ivoire se caractérisent ainsi par la variété de leurs pratiques et de leurs représentations de ce qu'est la littérature africaine. Pourtant, ils entretiennent des liens, non seulement du fait d'un intérêt idéologique partagé – dire et exprimer, voire défendre, l'Afrique –, mais aussi du fait de leurs relations récurrentes, qu'elles soient régentées de manière externe ou interne. Les catégories éditoriales, critiques et universitaires qui leur sont appliquées les agrègent régulièrement, puisque les labels, « Beurs noirs » ou « écrivains du terroir »^[617], peuvent souvent être résorbés sous l'appellation plus générale de « littérature africaine ». Leurs écrits se situent aussi dans une relation d'intertextualité, d'ampleur relative, y compris à un corpus classique désormais constitué. Les auteurs enfin, amenés à se rencontrer, à des degrés divers, chez ou à travers leurs éditeurs, échangent entre eux, par exemple lors de salons ou festivals, d'émissions radiophoniques ou télévisuelles, tenus en Afrique ou ailleurs. Leur immigration durable hors de leur continent d'origine s'amplifie en ce sens, particulièrement depuis les années 1980, pour des mobiles économiques et/ou politiques, et non plus seulement culturels. La tension entre des mouvements contraires

d'éloignement et de rapprochement vis-à-vis du continent africain, constitutive de cette littérature dès ses débuts, se retraduit donc matériellement dans les conditions d'existence de ces auteurs, nomades ou sédentaires, et dans les relations qu'ils entretiennent entre eux.

L'étude de la structure relationnelle que présente l'espace littéraire africain, en perpétuelle recomposition, permet ainsi de mettre en perspective et de relier les monographies existantes sur tel ou tel auteur. Cette partie éclaire donc le deuxième protagoniste qui fait l'objet de ce livre, l'écrivain. Elle porte au jour les exigences sociales invisibles de son accès à la reconnaissance, en étudiant la morphologie sociale et géographique d'un groupe d'auteurs reconnus socialisés dans les pays francophones d'Afrique subsaharienne (chapitre 4). Pour étudier l'évolution de cette population au fil du temps, en particulier son éloignement croissant par rapport au continent africain, sa féminisation continue et sa professionnalisation relative, elle décrit ensuite les formes prises par le processus de classicisation, d'une génération à l'autre (chapitre 5).

Chapitre 4

Portrait de groupe

Pour qui a abandonné l'idée du « créateur incréé »^[618], l'étude des formes et des degrés de la reconnaissance littéraire, de l'écrivain amateur jusqu'au classique africain, nécessite d'articuler le profil sociologique des auteurs à leur accès à la réputation artistique. Cela nécessite de constituer une population d'écrivains, puis de mesurer sa réussite littéraire à l'aide de critères externes s'appuyant sur les acquis de l'histoire littéraire africaine.

Trois échelles d'analyse prédominent dans les travaux portant sur les écrivains originaires d'Afrique et sur leurs productions textuelles. Un premier ensemble s'est centré, dès les années 1960, sur une unité d'analyse continentale et/ou raciale pour regrouper une diaspora d'auteurs noirs depuis leurs lieux de sociabilité et leurs foyers d'édition, en bonne partie situés à Paris^[619]. Cette approche s'est poursuivie, qu'il s'agisse de revisiter les études précédentes^[620] ou de prendre pour objet les générations successives d'auteurs exilés et/ou immigrés en Europe^[621], généralement à partir d'une sélection d'individus. Un deuxième ensemble étudie, selon une définition couramment adoptée par la critique depuis les années 1980, des littératures nationales et des écrivains citoyens d'un pays, y compris des exilés, ce qui est d'autant plus justifié que l'on s'éloigne de la charnière des décolonisations. La vie littéraire a été particulièrement bien étudiée dans certains pays, parfois de manière sociologique, en lien avec les instances d'édition et de légitimation nationales et les politiques culturelles successives^[622].

Les auteurs visés par ces deux approches sont aussi régulièrement étudiés et recensés ensemble, selon un découpage linguistique hérité de la colonisation, opposant Afrique francophone et Afrique anglophone et excluant le Maghreb, arabophone. La réflexion à une telle échelle africaine et transnationale répond à la continuation d'activités littéraires organisées au niveau du continent, qu'il

s'agisse d'événements, de regroupements, d'initiatives éditoriales ou de références à un patrimoine littéraire commun qui excède les limites nationales, y compris dans les langues africaines. Nombreux à mobiliser un lexique familial pour décrire en entretien leurs relations interpersonnelles avec d'autres auteurs issus de pays d'Afrique, les auteurs exigent aussi rarement d'être lus en référence à un espace national^[623]. La prégnance de valeurs et de références culturelles africaines, du fait de la construction nationale défaillante de la plupart des États-nations dans la zone étudiée, vaut du reste plus largement dans la sphère intellectuelle^[624]. C'est donc ici cette troisième échelle, plus englobante, que nous adoptons pour étudier la morphologie sociale et la réputation artistique d'une population d'écrivains, en mobilisant la notion d'espace littéraire africain, déjà présentée en introduction, comme cadre d'analyse. L'étude des propriétés sociales et littéraires de ces auteurs reconnus fournit dès lors un éclairage inédit sur ceux qui occupent le centre de cet espace de production culturelle.

Identifier des auteurs reconnus situés dans un espace littéraire africain

Deux populations ont été constituées, à partir de critères stables, du choix d'une période de publication (1983-2008) et d'un seuil d'au moins deux titres parus, sous peine de donner à la notion d'écrivain une extension exagérée. Cette population a été définie autour d'un double critère : une socialisation précoce et/ou durable dans l'un des dix-huit pays d'Afrique subsaharienne continentale (de l'Ouest ou Centrale) en situation de diglossie, où le français est en position de langue haute ; et une reconnaissance minimale en tant qu'écrivain, attestée par la présence sur au moins deux listes de visibilité littéraire, selon une méthode utilisée en sociologie de l'art.

Dans une enquête collective pionnière qu'elle a dirigée, Raymonde Moulin, constatant que l'appartenance à une population d'artistes ne peut dépendre ni de l'exercice à plein temps de l'activité artistique, ni des ressources ou du statut social découlant de cette activité, la fait reposer sur les jugements (hétérogènes) des pairs et des spécialistes^[625]. Sur ce modèle, nous avons examiné la présence des auteurs issus d'Afrique sur des listes permettant aux écrivains d'être rendus ou de se rendre visibles en tant que tels. Les listes constituées à cette fin, présentées en annexe, représentent différentes instances de consécration, aux partis pris (notamment esthétiques) distincts, allant de la promotion médiatique à la critique spécialisée en passant par le discours universitaire plus sélectif. Elles regroupent des auteurs présents dans des anthologies, des encyclopédies, des dictionnaires, des ouvrages de référence, dans les colonnes du *Magazine littéraire* et de *La Quinzaine littéraire* de 1966 à 2006, en tant qu'écrivain sur internet, les lauréats de prix littéraires

généralistes ou spécifiques, les invités à des résidences d'écriture, le fait de voir son œuvre traduite, ou l'objet de thèses en France, etc. Ces listes surreprésentent toutefois des institutions et des spécialistes français et anglo-américains, en raison de la plus grande disponibilité de leurs données, d'autant que des anthologies de référence ne sont pas aisément disponibles pour chaque pays africain considéré.

Des critères complémentaires ont été mobilisés lorsque cela était nécessaire : la revendication explicite d'un rattachement à l'Afrique, à travers des collections éditoriales ou des présentations de soi, l'insertion dans des cercles de sociabilité spécifiques, ainsi que le contenu des écrits (tournés, ou pas, vers un référent africain).

Le respect de ces critères a permis de former une population de référence de 404 écrivains. Une population restreinte se compose des 151 auteurs les plus reconnus, présents quant à eux sur au moins six listes de visibilité littéraire. C'est sur ce groupe, sur lequel davantage de renseignements étaient disponibles, qu'ont porté les analyses statistiques les plus approfondies : saisie des informations biographiques, codage et traitement statistique de 101 variables. À cette fin, des archives publiques et privées, des dossiers de presse, des documents universitaires et de référence, mais aussi des bases de données, telles que la base Weblitaf, le catalogue de la BnF, l'*Index Translationum* de l'Unesco et le Sudoc ont été mobilisés.

Cette biographie collective s'inspire des travaux menés dans un cadre français, notamment quant à la construction des variables retenues⁽⁶²⁶⁾. Mais elle tente de dépasser le nationalisme méthodologique, dans une perspective exploratoire étant entendu la dispersion géographique et la mobilité transnationale de la population étudiée. La démarche repose sur le postulat, attesté par l'enquête socio-historique, de la spécificité des enjeux d'un espace de production littéraire relié à cette zone géographique, espace marqué par ses références critiques et intertextuelles, ses sociabilités et ses échanges intellectuels. Cette spécificité résulte de l'effet conjoint d'un découpage dans le travail critique ou médiatique à propos de ces littératures, et d'une appropriation, parfois sur le mode de la subversion, d'une identification africaine par les écrivains eux-mêmes. Sont en jeu la définition légitime de l'écrivain africain, et en corollaire, celle de son rapport à l'Afrique, ce qui distingue la notion d'espace des concepts concurrents de monde, de système ou de réseau. Cela le rapproche en revanche du champ, de même que la possibilité d'articuler les textes littéraires à la position relative de leurs auteurs, en envisageant la logique du travail d'écriture sous contrainte structurale. L'espace s'en distingue néanmoins par son instabilité et sa variabilité : ainsi, cet enjeu spécifique ne s'y voit activé que de manière ponctuelle. La grande variété du corpus littéraire, des circuits de distribution et de diffusion, des sphères d'activités sociales et nationales des écrivains qui y sont actifs empêche de considérer comme un acquis son autonomie relative par rapport aux multiples champs sociaux et nationaux qui le traversent⁽⁶²⁷⁾.

Les modes de publication de ces littératures, en Afrique ou en Europe, entraînent une série de dépendances qui ont été mises en avant dans la première partie : tantôt politiques (la participation au pouvoir en place dans le pays d'origine ou sa disqualification⁽⁶²⁸⁾), tantôt néocoloniales (l'ADELF), tantôt économiques (certains éditeurs), elles empêchent de déceler la place d'une littérature africaine indépendante de tout autre paramètre que sa pure littérarité.

La notion de sous-champ littéraire restitue les relations de domination internationale à l'œuvre dans ces mécanismes, en faisant dépendre une partie des écrivains africains du contexte français où ils s'inscrivent de fait. Elle ne peut cependant servir à désigner la totalité des auteurs, dont certains publient exclusivement sur le sol africain. En posant en préalable lexical une relation d'inclusion, elle présente aussi le défaut, corollaire à son apport, de ne pas rendre aisément pensable la pluralité des attachements des auteurs et la liberté susceptible de prévaloir, ponctuellement, dans des zones abritées telles que les marges littéraires francophones. On ne peut faire dépendre *a priori* un sous-champ africain, ni intégralement ni exclusivement, du champ littéraire français, pas plus que d'un hypothétique champ littéraire francophone, que n'unifierait aucune histoire culturelle ou relationnelle commune. La polysémie et les présupposés idéologiques du terme « francophonie », qui ne se contente pas de désigner objectivement une aire où le français est utilisé, uniquement ou partiellement, mais renvoie aussi à des institutions et à un projet politique expansionniste, en sont en partie responsables⁽⁶²⁹⁾.

Le découpage linguistique est néanmoins de mise dans la production et la circulation du livre, ce qui suscite des enjeux semblables en termes d'accès à la reconnaissance⁽⁶³⁰⁾. Hérité des impérialismes politiques et culturels, il est aussi le fruit d'une logique capitaliste, particulièrement vivace sous l'effet de la mondialisation et de la concentration éditoriale. Le cas des écrivains africains illustre l'existence d'un tel marché linguistique, quand les réseaux de distribution, les filiales, les coéditions, s'étendent par-delà les territoires nationaux, avec parfois des conséquences sur l'accessibilité des livres. Sans diffuser pour autant avec efficacité leurs publications sur l'ensemble de la zone francophone, les éditeurs situés au Sénégal, en Suisse ou en Belgique, décisifs dans certains créneaux ou genres littéraires, comme la production littéraire féminine pour les NEA ou comme le théâtre pour Lansman, participent des recompositions d'un espace éditorial francophone.

Une approche ponctuelle dans les termes de l'opposition centre/périphérie semble plus à même de décrire les rapports entre les différents foyers éditoriaux, en prenant par exemple en compte des « domaines-satellites » distingués par Pierre Halen dans son « système littéraire francophone ». Paris constitue, au sein de ce dernier, un centre incontestable, qui intègre certains auteurs assimilés dans le patrimoine littéraire français, en renvoyant les autres à leur différence⁽⁶³¹⁾.

Mais une autre objection au raisonnement à l'échelle de l'ensemble du

marché du livre en français est la grande diversité linguistique qui caractérise la zone d'Afrique subsaharienne étudiée. Une partie des auteurs écrivent et publient parfois dans les langues africaines, tantôt de manière novatrice, tantôt parallèlement à une œuvre littéraire en français, dans des espaces de publication relativement protégés, à l'adresse, en Afrique, d'un lectorat local, et en France, de connaisseurs de ces langues. Les exclure revient à s'interdire de prendre en compte un paramètre de taille, d'ordre plus culturel et symbolique qu'économique, qui intervient avec force dans les débats sur la littérature africaine, depuis Sembène Ousmane, renonçant de ce fait à la littérature au profit du cinéma, jusqu'à Boubacar Boris Diop, publiant son premier roman en wolof en 2003. Certaines instances de légitimation de cette littérature transnationale et multilingue valorisent en outre les écrits dans les langues africaines et le geste de publication en Afrique, comme le prix Noma et les prix littéraires du Mali. Contrairement au « système littéraire francophone⁽⁶³²⁾ », l'espace littéraire africain peut de la sorte intégrer, à la suite d'autres travaux⁽⁶³³⁾, des écrits à vocation littéraire dans les langues africaines ou issus de publications moins disponibles sur le marché, considérés de ce fait par les chercheurs comme « hors-champ⁽⁶³⁴⁾ ».

L'adoption de la notion assouplie d'espace présente trois intérêts heuristiques. D'une part, sa proximité avec le mode de pensée relationnel corollaire du concept de champ, dont Pierre Bourdieu préconisait lui-même un usage méthodologique dénué d'essentialisme⁽⁶³⁵⁾, permet de s'adosser à une tradition de recherche pour engager le travail empirique nécessaire à l'étirement géographique de ce modèle explicatif efficace. D'autre part, la notion d'espace permet de saisir les dynamiques internes comme externes qui l'animent, à la croisée de différents mondes sociaux, sans poser cependant en arrière-plan un horizon d'autonomie à l'œuvre lorsqu'un champ se constitue. Enfin, la notion fournit un cadre d'analyse pertinent pour étudier l'objet de cette recherche, soit les mécanismes d'accès à la reconnaissance littéraire des auteurs issus d'Afrique. Notre hypothèse est que l'espace littéraire africain offre des ressources et des contraintes pour publier et légitimer les auteurs. Saisir la structure de cet espace, sous la forme des attractions et des répulsions qui le polarisent, peut donc éclairer les hiérarchies littéraires et leurs recompositions successives à une échelle transnationale.

Au moins quatre clivages y sont ainsi à l'œuvre. Un premier partage oppose les lieux d'édition et de promotion (festivals, prix, modes de sociabilité) selon leur différentialisme ou leur universalisme. Une deuxième polarité de cet espace, liée à la première, concerne le rapport concret au continent africain, lieu de naissance, lieu de vie ou lieu de rattachement littéraire. Différents répertoires de justification sont mis en œuvre par les auteurs pour expliciter leur rapport au continent, entre représentation, service des urgences locales, participation au développement national, recreation imaginaire, lien affectif, travail du souvenir. Un troisième clivage retraduit le rapport des auteurs à un espace de pouvoir politique, lui-même scindé en plusieurs territoires

géographiques, pas toujours ajustés entre eux. L'opposition au colonialisme et la défense d'un panafricanisme articulé aux revendications nationalistes, l'importance du syndicalisme jusque dans les années 1970 ont cédé la place à des affiliations contrastées à des États-nations. Régi depuis le pays d'origine, ce partage peut permettre de distinguer des écrivains officiels, fidèles à la ligne politique de leur pays où prévalent censure et contrôle de l'imprimé, et des auteurs non officiels, relevant d'une élite culturelle, souvent en exil. Membres d'une élite politique locale, les premiers sont importants à prendre en compte tant leurs écrits relèvent d'une production écrite abondante et en circulation. Une autre partition politique vient compléter ce clivage : elle se joue en France et distingue les auteurs selon leur proximité ou leur distance à l'égard des organes de pouvoir temporel, et à l'égard des instances de protestation engagées ou militantes (insistance sur un devoir de mémoire envers la colonisation et l'esclavage, visibilité des langues africaines, reconnaissance d'un particularisme, antiracisme). Un quatrième clivage concerne enfin le degré de dépendance entretenue par les auteurs par rapport à une demande préexistante, matérialisée par la nature de leurs relations avec les éditeurs ou les institutions littéraires.

Pour caractériser concrètement cet espace, la population étudiée regroupe des auteurs nés dans vingt pays différents, ayant été socialisés dans une trentaine de pays au total, situés sur trois continents. Souvent très mobiles, ils ont pu successivement résider dans une multiplicité de lieux. Les propriétés et les origines sociales de ces auteurs, ou leurs niveaux d'études supérieures, effectuées dans différents pays, ne s'équivalent donc pas toujours de l'un à l'autre. La mobilité géographique peut s'accompagner tantôt d'un déclassement, tantôt d'un reclassement social, en fonction des réorientations personnelles et du statut des hiérarchies socioprofessionnelles établies dans différents cadres nationaux, perceptibles à l'échelle microsociologique.

Morphologie sociale, géographique et générationnelle des populations

Composition démographique des deux groupes

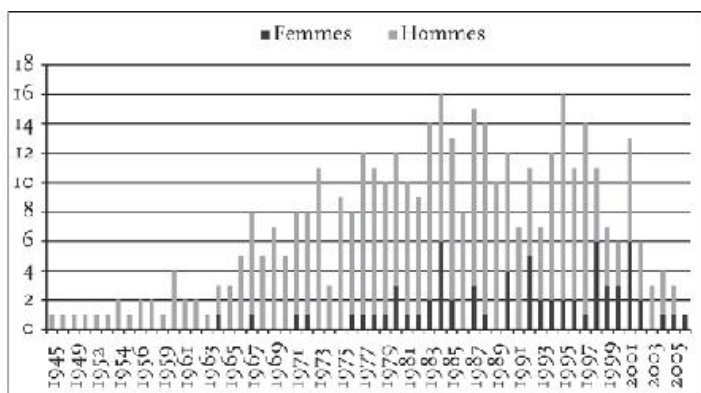
Dans la population de référence, les dates de naissance sont connues pour 80 % des auteurs. Elles se répartissent entre 1900 et 1979, autour d'une médiane située en 1949. Plus des trois quarts (79 %) des 317 auteurs dont la date de naissance est connue sont nés avant 1960, date de l'indépendance politique vis-à-vis de la France ou de la Belgique dans la plupart des pays considérés^[636].

L'âge à la première publication de ces derniers est compris entre 18 et 75 ans, mais se concentre surtout entre 30 et 40 ans. Ces auteurs ont écrit leur premier livre entre 1945 et 2006 (graphique 1). On relève une augmentation

des entrées en littérature à partir de 1970 : 85 écrivains de 1970 à 1979, 121 de 1980 à 1989, 108 de 1990 à 1999.

Quelques années sont particulièrement saillantes, qui manifestent peut-être la réactivité conjoncturelle des nouveaux entrants à certains événements significatifs, et/ou aux marques de prestige attribuées en littérature africaine, susceptibles de faciliter le passage à l'écriture et, surtout, à la soumission et à l'acceptation d'un manuscrit par les maisons d'édition. Le rythme des créations de ces dernières explique également ces variations. C'est le cas en 1983-1984, moment de la cooptation de Léopold Sédar Senghor à l'Académie Française, en 1987-1988, après le prix Nobel décerné à Wole Soyinka, en 1995, après le génocide au Rwanda et les premiers titres publiés par le Serpent à plumes, en 2001 enfin, année qui fait suite à l'attribution du prix Renaudot à Ahmadou Kourouma pour *Allah n'est pas obligé...*, et qui voit la création de la collection « Continents noirs » chez Gallimard ainsi que la tenue de la première édition du festival Étonnants Voyageurs au Mali.

La croissance de cette population tient aussi à sa féminisation. Le nombre d'écrivaines débutantes augmente de façon continue au fil de la période (graphique 1) : absentes dans les décennies précédentes, elles constituent 5 % des nouveaux entrants dans la décennie 1960-1969, pour atteindre 39 % de ce contingent en 2000-2009.

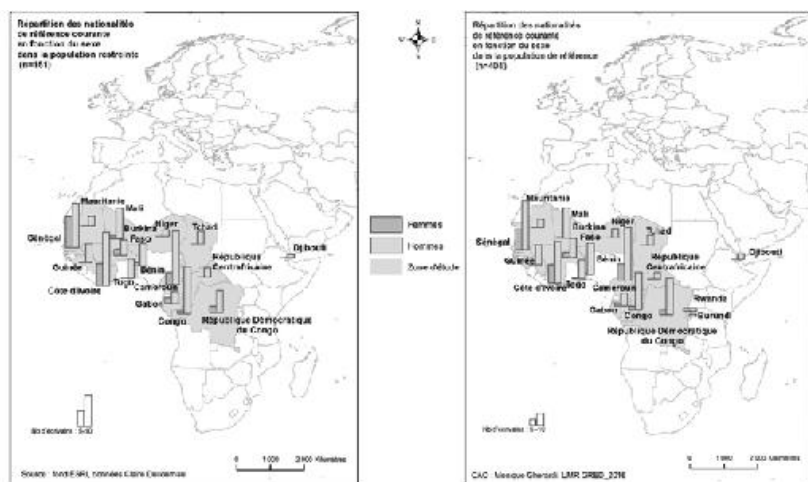


Graphique 1 : Composition sexuée des contingents de nouveaux entrants en littérature selon la date de parution de leur premier titre (n = 404).

Rattachement officiel des auteurs à un pays d'Afrique

Une nationalité de référence a été codée pour chaque auteur à partir de celle qui apparaît dans la quasi-totalité des fiches biobibliographiques ou des recensements d'auteurs. Elle correspond en général à la nationalité d'origine et au pays (africain) de la socialisation, au moins partielle, des auteurs. Cette dernière nationalité ne coïncide pas toujours avec celle du pays de naissance (dans un cas sur cinq)⁽⁶³⁷⁾. De même, pour les 21 cas renseignés d'écrivains naturalisés (sans doute sous-évalués)⁽⁶³⁸⁾, la nationalité de référence rencontrée continue largement d'être celle d'origine.

Pour les sept cas obtenus de double nationalité, une seule nationalité de référence a été retenue, soit que nous ayons choisi le pays où l'auteur a grandi et auquel il se rattache culturellement et socialement – au détriment, par exemple, du lieu de naissance, codé à part –, soit que nous ayons conservé la nationalité du pays de prime socialisation, la seconde nationalité devenant alors le pays de résidence, codé également à part. Les résultats obtenus pour les deux populations (graphiques 2 et 3) restituent, globalement, un lieu de socialisation (en général primaire, soit dans l'enfance et l'adolescence) pour ces individus.



Graphiques 2 et 3 : Répartition des nationalités de référence courante en fonction du sexe dans la population de référence ($n = 404$) et dans la population restreinte ($n = 151$).

Pour commenter adéquatement ces graphiques, il faut les mettre en rapport avec le nombre d'habitants de chaque pays considéré, et avec les conditions historiques de leur accès à la lecture et à l'écriture. Celles-ci varient avec le statut de la langue française, langue officielle dans les dix-huit pays à l'exclusion de la Mauritanie (depuis 1991 seulement, où le français a toutefois été rétabli dans le système éducatif), les taux d'alphabétisation, les politiques du livre, la présence variable d'éditeurs. Au Rwanda et au Burundi par exemple, où des écoles missionnaires enseignaient les langues africaines sous la colonisation belge, kinyarwanda et kirundi sont des langues nationales unitaires, comprises et parlées par tous, et le français, bien qu'également enregistré comme langue officielle, n'est qu'une langue de culture. Le Cameroun a pour langues officielles l'anglais et le français, alors que la Mauritanie est en très grande majorité arabophone.

Le nombre d'habitants de chaque pays gagne à être pondéré par les taux d'alphabétisation qui y prévalent si l'on veut comprendre certains écarts numériques. Le nombre d'écrivains provenant du Gabon, pays près de cinq fois moins peuplé que la Guinée, est cependant plus élevé que celui des

auteurs qui proviennent de ce dernier pays. De même le Congo est près de quatre fois moins peuplé que la Côte d'Ivoire. Mais Gabon et Congo sont caractérisés par les plus forts taux de scolarisation en français des pays de cette zone (86,9 % et 81,1 %⁽⁶³⁹⁾), ce qui élève considérablement leurs populations alphabétisées, vivier dans lequel se recrutent les auteurs. Le système éducatif plus performant de ces pays moins peuplés offre davantage de chances à leurs ressortissants d'acquérir l'aptitude à la mise en forme littéraire en français.

Les conditions culturelles nationales, en lien avec les histoires politiques, permettent donc d'expliquer des différences. Mais elles sont loin d'être directement corrélées aux contingents d'auteurs par pays mis en évidence sur ces graphiques. Pour s'en convaincre, il suffit de comparer le nombre d'écrivains originaires du Mali, plus de deux fois supérieur à celui de leurs homologues issus du Niger. Ces deux pays sont dotés des taux d'alphabétisation de la population de plus de quinze ans les plus bas de la zone : si l'on rapporte ce taux à leur population totale, le Niger a pourtant davantage d'habitants alphabétisés que le Mali (4,6 millions contre 3,5 millions). De même la population alphabétisée au Sénégal est près de deux fois moins nombreuse que celle de Côte d'Ivoire (5,5 et 10,5 millions), mais ces deux pays se caractérisent par des contingents d'auteurs équivalents. Ceux-ci sont deux fois plus élevés que ceux issus de RDC, alors que, toujours d'après les chiffres du PNUD, ce pays a théoriquement une population alphabétisée au moins 5 fois plus élevée (46 millions). Les contingents d'auteurs par pays sont donc relativement indépendants du poids démographique de celui-ci, même à ne prendre en compte que la population théoriquement alphabétisée et les données statistiques disponibles sur la scolarisation. C'est qu'outre la qualité du système éducatif, mal restituée du reste par ce type de sources, interviennent avec force la politique du livre, particulièrement incohérente en RDC du fait du désengagement de l'État et des troubles politiques⁽⁶⁴⁰⁾, les sociabilités intellectuelles (intenses au Congo dans les années 1970 et 1980) et l'état de l'édition.

Si l'on s'en tient d'abord à des comparaisons internes, ces graphiques permettent de saisir une hiérarchie nationale entre les écrivains à l'œuvre dans l'espace littéraire africain. Le groupe de tête des pays les mieux représentés rassemble le Cameroun, la Côte d'Ivoire, le Sénégal, le Congo et la RDC, suivis de près par le Mali et le Bénin. Les quatre pays aux contingents d'écrivains les plus faibles sont entrés tardivement en littérature, dans la décennie 1990 : le Rwanda, le Burundi, Djibouti (qui n'obtient son indépendance politique qu'en 1977) et la Mauritanie, auxquels s'ajoutent la République Centrafricaine, le Tchad et le Niger. Un groupe de pays intermédiaires se compose du Togo, de la Guinée, du Gabon (dont les contingents d'écrivains se sont accrus de décennie en décennie de 1960 à 1999) et du Burkina Faso (avec un fort contingent entré en littérature dans les années 1980). Les femmes sont surtout présentes dans trois pays de tête, le

Sénégal, le Cameroun et la Côte d'Ivoire, assez bien représentées proportionnellement au Gabon, au Burkina Faso et en RDC et, à l'exception du Rwanda, absentes dans les pays du dernier groupe.

Aucune recomposition totale n'intervient si l'on se concentre sur la population restreinte des écrivains à la réputation littéraire plus établie : la répartition des trois groupes de pays dégagés se maintient à l'identique. Le Burundi et le Rwanda disparaissent – la forte production littéraire suscitée, dans ce dernier pays, par le génocide de 1994 s'avérant sans doute trop récente pour être visible sur les listes retenues –, mais certaines modifications moins liées au processus de sélection sont sensibles dans le positionnement relatif des pays. Si elle avait de forts contingents d'écrivains, la RDC rejoint plutôt le groupe intermédiaire, ses auteurs plus reconnus, comme Mudimbe, se faisant dépasser par les nombreux auteurs saillants du Congo – Sony Labou Tansi, Henri Lopès, Emmanuel Dongala, Tchicaya U Tam'si, etc. Alors que le Sénégal affiche la même bonne situation littéraire, les Ivoiriens sont mieux représentés dans la population restreinte que les Camerounais, qui étaient plus nombreux dans la population de référence. Le Gabon est aussi comparativement plus dynamique que le Bénin, en retrait relatif, alors que le Dahomey était considéré sous la colonisation comme le « quartier Latin » de l'Afrique française^[641], ou que la Guinée, qui regroupait davantage d'écrivains dans la précédente population.

La succession des générations littéraires

La notion de génération littéraire permet de penser l'entrelacement d'une temporalité collective et d'une carrière individuelle. Si aucun événement biographique bien net ne permet de faire soudainement rentrer un individu dans une population d'auteurs^[642], la parution du premier titre de littérature constitue une étape la plupart du temps décisive. Davantage certainement que pour les auteurs français, certains commencements d'auteurs africains (comme Sony Labou Tansi) peuvent varier en fonction des critères adoptés, en particulier lorsqu'ils débutent par du compte d'auteur ou par des publications issues d'un concours littéraire (ceux de RFI), pas toujours disponibles sur le marché ni enregistrées au dépôt légal français. Transnationale, la base Litaf que nous utilisons tient compte de ce genre de titres. La première parution est importante parce qu'elle manifeste un apprentissage des modalités possibles de publication, et parce qu'elle situe d'emblée l'auteur dans un espace de positions en fonction de son mode d'édition, du genre littéraire adopté, de ses choix formels, etc. C'est par rapport à ces coordonnées initiales que l'on peut comprendre sa trajectoire consécutive. Il n'est pas équivalent, de ce point de vue, de commencer à publier en 1970, moment où aucune écrivaine n'est visible sur la scène littéraire, et où les possibilités éditoriales sont peu nombreuses, et en 2000, moment où les médias français marquent un intérêt croissant pour les auteurs africains et où s'affirment des opportunités matérielles de professionnalisation.

Ces temporalités différenciées suscitent donc des socialisations littéraires très différentes, qui passent tout autant par des paramètres matériels que par la connaissance, parfois à l'état implicite et non conscient, « des problèmes, des références, des repères intellectuels (souvent constitués par des noms de personnages phares)⁽⁶⁴³⁾ », comme l'explique Pierre Bourdieu, au moment d'entrer dans le jeu que propose l'espace littéraire africain. Au fil de la période étudiée, la très grande majorité des auteurs nés en socialisés en Afrique prenant la plume sont ainsi capables de se situer par rapport à Senghor et Kourouma. Certains connaissent la lettre de leurs textes, dotés d'un pouvoir pour ainsi dire performatif sur certains de leurs lecteurs, dont ils peuvent faire évoluer les modalités d'écriture ; d'autres en ont étudié les œuvres, mises au programme scolaire à partir des années 1970 ; d'autres encore les connaissent de nom et/ou de réputation.

Quatre générations littéraires ont donc été construites en fonction de la date et des flux quantitatifs d'entrée en littérature, de la temporalité propre d'une histoire littéraire africaine, d'équilibre enfin des groupes ainsi constitués⁽⁶⁴⁴⁾. En choisissant ces critères, nous tenons compte de ce que Mannheim définit comme la « nature particulière de la dynamique sociale spécifique⁽⁶⁴⁵⁾ », susceptible de rapprocher des écrivains caractérisés par un âge biologique différent mais ayant publié leur premier titre au même moment. Mais l'on ne définit pas l'appartenance générationnelle sur la foi de déclarations ou de manifestes écrits par des auteurs africains, presque inexistantes au sens fort, dans la mesure où ils impliquent l'existence de collectifs esthétiques stables ou d'écoles littéraires définies⁽⁶⁴⁶⁾. Conformément à la situation qui prévaut en France (à l'exception de la poésie), les rares groupes littéraires semblent largement constitués par des acteurs extérieurs, tels que les éditeurs, relayés par les médias, qui prennent de plus en plus d'importance, au détriment de l'auto-identification de la part des auteurs⁽⁶⁴⁷⁾. Les rencontres concrètes entre auteurs issus d'Afrique, qui se sont vues revivifiées dans les années 1990, ne donnent pas lieu, comme du temps de la vigueur de *Présence africaine* de 1956 (Paris) à 1973 (Yaoundé), à des revendications de groupe ni à des orientations esthétiques par rapport auxquelles les auteurs doivent se situer⁽⁶⁴⁸⁾. Dans les pays d'Afrique, les associations et groupes d'écrivains, parfois nombreux (et relativement peu étudiés), se soldent souvent par des constats d'échec, et donnent rarement lieu à des préconisations d'ordre esthétique. L'enjeu, est bien plus, comme dans le cas de la RDC, un clivage social et politique entre une association dite nationale défendue par le pouvoir, et une kyrielle de groupes souvent peu pérennes manifestant ainsi leur opposition ou leur particularité⁽⁶⁴⁹⁾.

En s'appuyant sur un acquis épistémologique de la théorie postcoloniale, Lydie Moudileno invite en outre à détacher fermement la périodisation littéraire des étapes canoniques adoptées par l'historiographie africaine, qui a coutume d'identifier une ère coloniale, l'anticolonialisme, l'accès à l'indépendance, puis l'ère postcoloniale. Ce découpage traditionnel né dans les

années 1970, et calqué sur une chronologie politique, implique en effet de centrer ses raisonnements autour de la colonisation, ce qui interdit de discerner, par exemple, des continuités fortes entre un avant et un après les indépendances^[650].

Des individus nés et socialisés à différentes périodes se trouvent donc rassemblés dans une même cohorte littéraire telle que nous l'avons définie. Mais, du fait de la relative concentration de l'âge à la première publication, entre 30 et 40 ans pour la majorité des auteurs étudiés (tableaux 1 et 2), on retrouve dans ces générations des périodes de formation relativement homogènes. Les individus réunis dans une même génération ont donc une probabilité relativement forte (elle-même variable selon les générations considérées) d'avoir vécu les mêmes événements politiques à un âge peu éloigné.

Tableau 1 : Répartition des périodes de naissance des auteurs selon leur appartenance générationnelle dans la population restreinte (n = 151, pourcentages en ligne)

	Tranche de naissance
	Date de parution du premier titre
Jusqu'en 1968	48%
De 1969 à 1979	32%
De 1980 à 1986	19%
À partir de 1987	1%
Pourcentage moyen	26%

Tableau 2 : Répartition des périodes de naissances des auteurs selon leur appartenance générationnelle dans la population de référence (n = 404, pourcentages en ligne)

	Tranche de naissance
	Date de la parution du premier titre
Jusqu'en 1968	40%
De 1969 à 1979	28%
De 1980 à 1986	23%
De 1987 à 1994	2%
À partir de 1995	1%
Pourcentage moyen	23%

La première cohorte accède à la publication entre 1945 et 1968, date de la parution des *Soleils des indépendances* d'Ahmadou Kourouma au Canada et du *Devoir de violence* de Yambo Ouologuem au Seuil, deux œuvres qui marquent de l'avis des spécialistes un changement de coordonnées littéraires. Nous avons englobé dans cette période la rupture (politique) de l'accession à l'indépendance dans la plupart des pays considérés. Celle-ci se retraduit en effet par une relative inertie institutionnelle dans le domaine littéraire et éducatif. Les choix politiques dans les pays indépendants (constitution, langue officielle, éducation) témoignent de l'influence de l'ancienne métropole, perceptible également à travers une institution littéraire comme l'ADELF, dont les structures et les actions n'évoluent pas malgré la fin de la

colonisation. Pendant ces années de transition, les foyers d'édition se déplacent cependant, alors que les grands éditeurs parisiens se désintéressent de ces auteurs et que de nouvelles structures en Afrique suscitent l'espoir de s'adresser à un public situé sur le continent. La majorité des auteurs a vu le jour avant 1939, grandi dans les colonies françaises ou belges, et appartenu à une minorité numérique ayant été à l'école, coloniale, missionnaire et/ou coranique.

Les auteurs appartenant à la deuxième génération ont publié leur premier titre entre 1969, date de la tenue du Festival panafricain d'Alger qui marque le déclin de la Négritude^[651] et 1979, date de la parution de *La Vie et demie*, le premier roman de Sony Labou Tansi édité au Seuil, et d'*Une si longue lettre* de Mariama Bâ, récompensé peu après sa sortie aux NEA à Dakar par le tout premier prix Noma. Les premiers pôles éditoriaux en Afrique s'affirment dans cette décennie. Quelques écrivaines telles Werewere Liking et Aminata Sow Fall entrent en littérature dans cette période, après Annette Mbaye d'Erneville (en 1964) et avant que Mariama Bâ n'atteigne, la première, une visibilité internationale. Comme en témoigne le parcours de ces femmes qui, à l'exception de Werewere Liking (élevée par ses grands-parents dans un environnement traditionnel bassa), sont toutes sénégalaises et passées par l'École normale d'institutrices de Rufisque, mise en place par la France en AOF^[652], les auteurs de cette génération, dont les trois quarts sont nés entre 1930 et 1949, relèvent encore de ceux qui ont été massivement éduqués dans un cadre colonial.

La troisième génération entre en littérature de 1980 à 1986, période considérée comme le tournant des « nouvelles écritures africaines » (Séwanou Dabla)^[653] en un moment de transition où le roman remplace la poésie dans la hiérarchie des genres littéraires. La première vague de légitimation de la littérature africaine coïncide avec la constitution de corpus et d'études littéraires sur la base de la nationalité des écrivains, à l'aide de numéros de revues (*Notre Librairie*, *Research in African Literature*), d'anthologies ou d'ouvrages critiques. Les marques de consécration à l'échelle internationale, réservées à Senghor et à Soyinka, confirment l'existence d'une tradition littéraire circonscrite et d'un canon par rapport auxquels se situent les nouveaux écrits. Cette génération, née pour l'essentiel entre 1940 et 1959, comporte de plus en plus d'écrivaines, faisant leurs premiers pas cinquante ans après leurs homologues masculins.

Enfin, les auteurs de la quatrième génération ont publié leur premier titre à partir de 1987, date de l'entrée en littérature de Calixthe Beyala, pionnière dans l'accès aux grands éditeurs français généralistes. Les auteurs nés et ayant grandi après 1960 y sont particulièrement bien représentés, alors qu'ils ne formaient que 5 % de la cohorte précédente. Les nouveaux entrants sont nombreux en 1994-1995, moment de déploiement de la deuxième vague de légitimation de cette littérature, après un reflux. L'année 1994, qui voit Mabankou et Waberi publier leur premier titre, est aussi le moment du

génocide rwandais qui a marqué bien des écrivains prenant la plume ultérieurement. Alain-Patrice Nganang en a fait la cause factuelle majeure d'un bouleversement collectif susceptible de renouveler les fondements de la littérature africaine^[654]. De même, Nocky Djedanoum a organisé l'opération « Rwanda : écrire par devoir de mémoire » en 1999, occasionnant le voyage de dix auteurs issus de différents pays francophones d'Afrique subsaharienne dans ce pays, puis l'écriture, par chacun d'entre eux, d'un texte littéraire à ce propos. Ces données convergent pour replacer la mémoire et, dans une certaine mesure, l'engagement, comme des enjeux légitimes dans l'espace littéraire africain. Signe de la diversification de cette production littéraire, les auteurs s'engagent aussi dans les années 1990 dans des genres neufs, populaires ou en cours de légitimation, comme le polar, la littérature enfantine, ou le roman sentimental, qui rencontrent du succès auprès du public. La parution du premier polar d'Achille Ngoye dans la « Série noire » de Gallimard en 1996 précède ainsi de peu la création de la collection « Adoras » aux NEI en Côte d'Ivoire (1998)^[655].

La ligne de départ n'étant pas identique pour ces différentes générations, les auteurs ayant débuté plus tôt ont plus de chances d'être présents sur les listes de reconnaissance. La différence du point de vue de la date de la première publication entre les deux populations, dont la moyenne, 1984 pour la population de référence, 1977 pour la population restreinte, est séparée de sept ans, le montre bien. La concentration sur la deuxième, outre qu'elle permet d'approfondir les analyses sur un nombre plus limité d'auteurs, a rendu également plus aisée la recherche des informations biographiques, mieux connues sur les auteurs déjà objets d'études critiques – ainsi que l'atteste un indicateur simple, le taux de non-réponse pour les dates de naissance, plus élevé dans la population de référence que dans la population restreinte, particulièrement pour les générations les plus récentes (tableaux 1 et 2).

D'un lieu à l'autre : localisations et déplacements géographiques

La figure du migrant ou de l'exilé est devenue emblématique d'une condition littéraire transnationale et postcoloniale, avivée par la mondialisation. Le nombre de migrants internationaux a triplé en quarante ans : de 77 millions en 1970, il est passé à 214 millions en 2010^[656]. Cependant, la grande mobilité des intellectuels issus d'Afrique n'est pas une propriété nouvelle advenue avec cette période. Les premiers d'entre eux sont, dès le début du xx^e siècle « obligés de sillonner l'Europe », comme le constate Anne Piriou : « le voyage prend chez eux une place importante, s'il n'est une condition structurante^[657]. » Leur mobilité a néanmoins changé de nature après les indépendances, comme en témoignent les caractéristiques de cette

immigration en Europe : celle-ci ne concerne plus seulement le temps des études ou une étape professionnelle, puisque les migrants, depuis les années 1980, font le choix massif de s'installer à l'extérieur de leur pays d'origine^[658], souvent hors d'Afrique, mais plus nécessairement dans l'ancienne métropole coloniale^[659].

En France, très faibles au moment des indépendances, les flux migratoires en provenance d'Afrique subsaharienne francophone ont été multipliés par vingt-sept entre 1962 (20 000) et 2004 (570 000). À cette date, même corrigé de façon maximaliste par un surcroît d'irréguliers non enregistrés par le recensement, l'apport de cette population à l'immigration totale est cependant très modeste lorsqu'on le rapporte aux populations ayant une origine géographique différente. L'ensemble des personnes originaires d'Afrique subsaharienne ne représentent que 12 % de l'ensemble des immigrés en 2004 en France, soit trois fois moins que leurs homologues maghrébins ou européens (particulièrement italiens, espagnols, portugais). Contrairement à l'image misérable qu'ils véhiculent souvent, ces migrants représentent une frange de la population informée, urbaine, et diplômée^[660]. Leur présence s'est également amplifiée en Europe : d'après un recensement réalisé en 2000, la France, déjà devancée par les États-Unis, premier pays de destination des migrants internationaux issus de cette région (24 % des migrants dans des pays de l'OCDE contre 15 % pour la France), est également rattrapée, en Europe, par la Grande-Bretagne (21 %).

Les itinéraires des écrivains étudiés ici s'inscrivent dans ces mouvements globaux. Les pistes explorées montrent en outre que leurs déplacements peuvent exercer une influence, plus ou moins heureuse, sur leurs carrières littéraires, et réciproquement. Cette mobilité parfois exacerbée peut ainsi rejaillir, d'une manière toujours particulière liée à la sensibilité de tel ou tel auteur, sur le contenu de ses œuvres publiées, à travers les thèmes, la forme, le cadre spatial des textes, ou la structure profonde d'un récit de vie, *a fortiori* autobiographique^[661].

Le lieu principal de résidence

La nationalité de référence présentée ci-dessus restitue mal la pluralité des affiliations géographiques des auteurs : aux lieux de la socialisation d'origine s'ajoutent les lieux de vie ou de résidence ultérieurs, marqués par une grande dispersion internationale s'agissant des auteurs issus d'Afrique. Comme le souligne Romuald Fonkoua, ce critère reste largement « incommode dans le cas de l'Afrique Noire subsaharienne, car il ne prend pas en compte les frontières factices entre des territoires, les déplacements de populations ainsi que les migrations externes et internes ». Les inévitables déplacements des auteurs à l'intérieur et à l'extérieur des frontières nationales de leur pays usuel de rattachement empêchent, avec ce critère limité, « de saisir les auteurs dont on parle dans leur environnement immédiat^[662] ».

Pour approcher cet environnement, le dernier pays principal de résidence

connu, propre à l'exercice d'un métier, à l'installation, à la sphère de l'intimité privée et/ou familiale a été renseigné pour les auteurs des deux populations (tableau 3).

Si le taux de non-réponse, élevé pour la population de référence, touche probablement davantage les écrivains résidents en Afrique, le tableau 3 et le graphique 4 rendent bien compte du fait que les auteurs étudiés sont des Africains de la diaspora, très mobiles. Les pays d'existence se dissocient nettement des pays de référence et font apparaître d'autres continents, plus dominants culturellement. Les résultats obtenus confortent ceux des travaux sociologiques sur la centralité éditoriale⁽⁶⁶³⁾, en mettant en évidence une corrélation entre la reconnaissance littéraire et la proximité géographique vis-à-vis de l'implantation des principaux foyers d'édition.

Tableau 3 : Répartition par ordre décroissant d'apparition des derniers pays déclarés comme lieux de résidence principaux par les écrivains (n = 404 et n = 151)

Pays d'existence et de la population de référence	
Pays d'existence	Fréquence
France	23%
Sénégal	23%
Côte d'Ivoire	18%
Cameroun	17%
Mali	15%
Bénin	13%
Congo	13%
Burkina Faso	14%
Canada	12%
Gabon	11%
États-Unis	10%
République Démocratique du Congo	10%
Belgique	10%
Guinée	10%
Suisse	08%
République centrafricaine	12%
Niger	12%
Allemagne	12%
Autres	47%
Non Renseigné	30%
Total	100%

tête sont actuellement le Sénégal, le Mali et la Côte d'Ivoire⁽⁶⁶⁶⁾, pays qui ont été colonisés par la France⁽⁶⁶⁷⁾. Seuls quatre des auteurs ivoiriens et deux des auteurs maliens, au sein de la population de référence, y sont installés : ils sont extrêmement minoritaires dans ces deux groupes puisque 24 auteurs ivoiriens vivent en Côte d'Ivoire (et 1 au Canada), et les 17 autres auteurs maliens sont tous restés dans leur pays. Aucun des écrivains togolais ne vit à l'inverse dans son pays d'origine (2 sont en Allemagne, 1 au Bénin et 1 au Canada), alors que 26 écrivains parmi les 39 originaires du Sénégal vivent dans leur pays.

La répartition des pays de résidence dans la population restreinte des 151 auteurs les plus reconnus, plus fiable puisque les non-réponses diminuent beaucoup conforte la place prépondérante de la France comme lieu de résidence. Deux centres attractifs s'affirment également sur le sol africain : le Sénégal, et, surtout, la Côte d'Ivoire, qui se distinguent par rapport au Cameroun. Les autres pays européens ou américains ont des sorts contrastés. Les écrivains résidant en Belgique y viennent essentiellement de RDC et du Rwanda, la Belgique suivant le même modèle que l'Allemagne, qui accueille des écrivains en provenance du Rwanda et du Togo, deux anciennes colonies allemandes. L'Europe fait là système avec l'Afrique⁽⁶⁶⁸⁾, d'une « région migratoire » à une autre, en suivant en partie les anciennes relations coloniales, qui ont pu susciter des liens durables et, parfois, des accords étatiques bilatéraux pour régulariser ces migrations. La forte proportion de Camerounais et de Togoais en France montre toutefois que ces relations n'expliquent pas entièrement ces déplacements d'un pays à l'autre.

Nombreux sont les auteurs interrogés en entretien qui, venus en Europe pour leurs études supérieures, confient avoir bénéficié d'un système de bourses établi entre leur pays et un autre État, comme la Russie depuis le temps du Mali communiste⁽⁶⁶⁹⁾, mais aussi de l'aide de la famille ou d'une fratrie également mobile. Des réseaux sociaux établis depuis le pays d'origine, avec des entraides entre nationaux, semblent aussi favoriser ces mouvements⁽⁶⁷⁰⁾.

Le poids des études supérieures dans les migrations depuis l'Afrique vers d'autres continents

Les liens hérités de la colonisation contribuent cependant à expliquer le tropisme vers la France, qui fut le principal pays colonisateur dans cette zone. Les parcours d'exil peuvent y être liés, comme dans d'autres pays d'Europe, à des situations de contraintes, à la nécessité de s'éloigner de la censure ou de la répression politique : on a ainsi pu renseigner 27 exils politiques et 18 cas de répressions (emprisonnement, surveillance) dans notre population. Les déplacements se font dans des conditions très variées, en fonction, notamment, du contexte politique dans le pays de départ. C'est parfois une migration en plusieurs étapes, de pays à pays, en fonction des opportunités professionnelles et/ou des évolutions législatives concernant le droit d'asile et l'acquisition de la nationalité. Koulsy Lamko quitte le Tchad en 1983 du fait

de la guerre : son dernier lieu de résidence recensé est le Mexique où il vit après avoir résidé en France, au Rwanda et au Burkina Faso.

Les exils pour raisons politiques ou à la suite d'un conflit peuvent aussi advenir en cours de carrière et être alors éventuellement facilités par le statut d'écrivain obtenu auparavant, comme par de précédents séjours en Europe ou aux États-Unis. Emmanuel Dongala, né en 1941 en Centrafrique d'un père congolais et d'une mère zaïroise et centrafricaine, fait ses études primaires et secondaires au Congo. Il mène ensuite des études supérieures de physique-chimie aux États-Unis pendant sept ans jusqu'au second cycle, puis soutient un doctorat à Montpellier, avant de travailler à Strasbourg sur un doctorat de spécialité et comme préparateur à l'agrégation de physique-chimie. C'est pendant ses études qu'il commence à écrire – la première fois, en anglais, lors de son séjour aux États-Unis, avant de publier une nouvelle en français dans *Présence africaine*. Il obtient le prix Ladislas Dormandi dès son premier roman, *Un fusil dans la main, un poème dans la poche*, publié en 1973 chez Albin Michel. Il est ensuite directeur du département de physique-chimie à l'Université de Brazzaville, où il dirige aussi le Théâtre de l'Éclair. À la suite du conflit qui se déclenche en 1997, il demande à s'expatrier en France, mais le visa lui est refusé, comme à d'autres de ses compatriotes, ce qui suscite un écho scandalisé dans la presse française. C'est avec le soutien de Philip Roth qu'il se fait accueillir aux États-Unis : il est désormais professeur de chimie et de littérature africaine francophone au *Bard College at Simon's Rock* dans le Massachusetts.

Comme en témoigne cette trajectoire, c'est aussi pour les études supérieures que la France attire. Elle accueille de longue date des étudiants étrangers, dont beaucoup sont actuellement issus d'Afrique subsaharienne^[671]. Les étudiants de ce continent sont, du reste, les plus mobiles du monde^[672] et ces flux se dirigent massivement vers l'hémisphère nord^[673]. Ces migrations, qui sont en général le fait d'une élite sociale dans le pays d'origine, s'ordonnent alors selon la logique du fonctionnement d'un marché international dont les principales rigidités concernent le niveau des compétences linguistiques, la solvabilité financière des candidats aux études et leur qualification scolaire^[674]. De nombreux auteurs se sont mis à publier pendant leurs études en France, à l'instar de Tierno Monénembo. Ayant acquis la nationalité française à sa naissance dans la Guinée colonisée en 1947, ce dernier doit attendre de récupérer le passeport français qu'il y avait laissé, « venu à Lyon de Bucarest par un cousin », pour abandonner les petits boulots manuels qu'il occupait : « Je suis parti du balai pour l'université, ce qui est formidable^[675]. » Aussitôt promu assistant en biochimie à l'Université de Saint-Étienne, statut plus conforme à ses compétences et à ses diplômes, il soutient sa thèse, avant que des postes d'assistant universitaire ne le conduisent en Algérie puis au Maroc, via la coopération.

À son image, les auteurs ayant fait leurs études supérieures en France se caractérisent par des études longues et de haut niveau : ainsi, près de la moitié

d'entre eux (46 %) a soutenu un doctorat. Les lieux de vie des membres de ce groupe sont divers, puisque la moitié d'entre eux est retournée vivre dans un pays d'Afrique, 48 % vit en Europe, 2 % en Amérique. Ils sont 40 % à n'avoir jamais publié en Afrique, mais seulement 10 % à n'avoir jamais publié hors d'Afrique. Cette proportion s'accroît si l'on prête attention à ceux qui résident en France : ils sont 55 % à n'avoir jamais publié en Afrique, contre 2 % seulement à n'avoir jamais publié hors d'Afrique.

Au contraire, parmi les auteurs ayant fait leurs études supérieures uniquement en Afrique, très rarement jusqu'au doctorat (4 % d'entre eux), plus des trois quarts (78 %) sont installés en Afrique et presque tous (96 %) ont publié au moins un titre chez un éditeur situé en Afrique, alors que plus d'un quart d'entre eux (26 %) n'a jamais publié dans une maison d'édition située hors du continent. Seulement quatre auteurs, dans la population restreinte, ont mené une partie de leurs études supérieures sur le continent américain. Dans tous les cas, ces quatre écrivains ont vécu auparavant, au moins pour une période professionnelle ou étudiante, dans un pays européen. Le passage par la France, le plus souvent, mais aussi par la Belgique, la Suisse, ou parfois l'Allemagne, constitue ainsi une sorte de premier filtre dans ces parcours migratoires. Sur ces quatre auteurs, deux vivent en Afrique, deux autres en Amérique ; trois n'ont jamais publié en Afrique et tous ont édité des titres en dehors de ce continent. Le moment des études, particulièrement en France, semble donc bien décider d'orientations ultérieures, et avoir une influence importante sur l'espace des possibles éditoriaux à l'échelle individuelle.

La localisation en France ou en Amérique, favorisée par un tel séjour étudiant, qui augmente le capital culturel institutionnalisé, peut en ce sens améliorer les conditions d'exercice de la pratique littéraire. Pour une population d'auteurs sur-sélectionnés scolairement, la détention de livres, l'accès à un ordinateur⁽⁶⁷⁶⁾, la proximité de lieux de publication prestigieux ou spécialisés sont des facteurs qui facilitent la démarche de soumission d'un manuscrit. Si la venue sur le continent européen semble le plus souvent précéder les premières tentatives sérieuses d'écriture et de publication, tributaires des conditions matérielles locales, elle leur succède dans certains cas, afin de maximiser les chances de réaliser une carrière littéraire. Devenu écrivain au Mali où il est né et a fait toutes ses études, Moussa Konaté est ainsi parti vivre en France à son corps défendant pour se donner les moyens d'écrire. Il qualifie cette expatriation de « drame personnel » : « Ce sont le contexte et la société qui m'ont obligé à partir pour pouvoir continuer à écrire⁽⁶⁷⁷⁾. » Ayant monté la maison d'édition Le Figuier, il l'a établie entre la France et le Mali.

Cependant, l'émigration est souvent source de désagréments, notamment administratifs. Libar Fofana quitte la Guinée à pied à l'âge de dix-sept ans, avant même d'avoir obtenu le baccalauréat, du fait de son absence d'avenir en Guinée en tant qu'enfant d'opposant politique. Son père, qui fut un gouverneur sous la colonisation, se trouve alors accusé de délit d'opinion et mis en prison

sous le régime de Sékou Touré. Son périple le mène au Mali et en Côte d'Ivoire, où il travaille comme peintre pour financer son départ hors d'Afrique. Après avoir postulé par courrier dans une école en Suisse, il y fait des études d'informatique, hébergé dans ce pays par un proche de sa famille. Il y prolonge son séjour et y valide son diplôme, puis se trouve à nouveau dans une situation administrative compliquée. C'est alors qu'il entreprend un voyage vers la France, où l'un de ses compatriotes en poste à l'ambassade de Guinée à Paris peut l'aider à régulariser sa situation. Voyageant en stop, il se dirige cependant, un peu par hasard, au fil de rencontres sur la route, vers Marseille où il arrive avec très peu d'argent en poche. Pendant plusieurs mois, il y travaille comme cuisinier, déménageur, vivant dans différents foyers, tels que la Maison des étrangers et l'Armée du salut. Aidé par l'Entraide protestante, il parvient à étudier une nouvelle fois le génie électrique à Aix-en-Provence et décroche son premier travail à la Chambre de commerce⁽⁶⁷⁸⁾. Un autre auteur, venu en France pour ses études supérieures, les a sciemment menées avec une grande lenteur afin de pouvoir y rester le plus longtemps possible, en prolongeant la bourse qui lui était octroyée, notamment du fait des attaches sentimentales qu'il s'y était créées, bientôt couplées à l'ambition de l'écriture, lorsqu'il parvient à publier ses premiers textes.

Le statut d'étudiant facilite en effet la légalisation du séjour, moyennant des cartes de séjour temporaires. Dans ce cadre, l'acquisition de la nationalité française, « démarche pragmatique, voire instrumentale », comme le montre Abdoulye Gueye dans le cas des intellectuels africains, constitue une protection et présente une série d'avantages : acquise sans rétroactivité possible, elle garantit les droits sociaux, professionnels et politiques français et offre de meilleures possibilités de déplacement géographique que la nationalité d'origine, les différents passeports ne s'équivalant pas⁽⁶⁷⁹⁾. Les auteurs qui cumulent de bonnes conditions de vie d'un pays à l'autre, sans s'installer de manière pérenne pour rester en situation de « circulation migratoire », sont souvent bi-nationaux⁽⁶⁸⁰⁾. Parmi les auteurs installés aux États-Unis, Alain Mabanckou, en poste comme professeur de littérature à l'Université de Californie à Los Angeles (UCLA), doté d'un statut de résident privilégié, après avoir fait des études de droit en France, y avoir fondé une famille en travaillant comme juriste à la Lyonnaise des eaux, ne sait pas (en 2010) s'il désire, en sus de ses deux passeports congolais et français, la nationalité américaine. Le fait d'être écrivain favorise, dans de tels cas de réussite, les déplacements d'un pays à l'autre, particulièrement en Amérique. Le groupe des auteurs installés aux États-Unis a du reste un profil homogène : ils sont tous enseignants-chercheurs à l'université et cumulent de hautes marques de distinction littéraire avec une productivité, en nombre de titres, supérieure à la moyenne.

La prise en compte du pays de résidence permet donc d'appréhender des mouvements migratoires qui semblent organisés selon des filières et des régularités. Elle reste cependant, dans la plupart des cas, insuffisante pour

décrire la très grande mobilité constatée dans nombre de biographies individuelles d'auteurs africains, ayant vécu dans au moins trois ou quatre pays différents, sur plusieurs continents, souvent pour leurs études ou une carrière universitaire. Or, si une telle mobilité universitaire à l'étranger reste distinctive en France^[681], elle l'est *a fortiori* dans les pays d'Afrique francophone où les séjours à l'étranger sont tributaires de conditions drastiques, d'ordre tant politique (les relations étatiques entre le pays dont ils ont la nationalité et celui où ils désirent aller) qu'économique (les ressources, notamment familiales) et social (pour faciliter le voyage et l'accueil, par exemple).

L'accent a été mis sur l'émigration hors d'Afrique : mais si l'on additionne les écrivains vivant dans tous les pays d'Afrique, le continent apparaît bien comme lieu principal de résidence de la plupart des auteurs (43 % de la population de référence et 52 % de la population restreinte pour laquelle le lieu de résidence est mieux renseigné). De même, la mobilité hors d'Afrique s'additionne souvent à une mobilité sur le continent africain, qui est sept fois plus importante à cette échelle qu'à l'extérieur du continent, particulièrement pour les réfugiés^[682]. Si l'on croise le continent de résidence avec un indicateur de déplacement géographique, un quart des auteurs installés en Afrique (24 %) sont restés toute leur vie sur le continent africain, sans jamais le quitter plus longuement que pour de courts séjours éventuels. Cette faible proportion, qui rejaille sur « la profonde intrication des intellectuels africains avec la vie intellectuelle européenne et américaine », selon le diagnostic d'Anthony Appiah^[683], ne signifie cependant ni la sédentarité de ce groupe (mobile sur le continent), ni qu'il soit démuní socialement.

Une élite sociale et culturelle

Afin de mieux connaître les propriétés sociales de la population restreinte des 151 auteurs à la réputation la mieux établie, sur laquelle se concentrent désormais nos analyses, nous avons codé différentes variables sociologiques à partir de la nature des informations biographiques collectées pour chaque auteur (tableaux 4 et 5).

Des positions sociales favorisées

De même qu'elles indiquent l'élévation du niveau de son recrutement social, les données obtenues montrent la faible autonomisation de l'espace littéraire par rapport à d'autres sphères d'activité sociale qui le traversent : le monde politique et le champ universitaire au premier chef. Un quart de la population, caractérisée par une stabilité professionnelle supérieure à la moyenne, exerce à l'université ; un autre quart occupe des responsabilités politiques, dans la haute administration ou la diplomatie. Ces deux groupes d'individus, où les

écrivains sont surreprésentés par rapport aux écrivaines, ont fréquemment connu une grande diversité de métiers, et en général une forte ascension sociale, moins fréquente chez les écrivaines.

Tableau 4 : Dernière activité principale exercée pour les écrivains de la population restreinte (n = 151)

Dernière activité principale exercée	
Politique ou haute fonction publique ou diplomatique (25 %)	25%
Diplomate ou fonctionnaire international	9%
Enseignant-chercheur dans le supérieur (25 %)	25%
Activité principale exercée en parallèle de son activité d'écrivain (28 %)	28%
Enseignement secondaire (professeur ou professeur-conseiller)	35%
Journaliste	10%
Métiers du livre (éditeur, bibliothécaire....)	7%
Écrivain professionnel de son activité artistique, écriture comprise (9 %)	9%
Autre activité artistique (acteur, danseur, sculpteur, comédien, réalisateur ou scénariste, styliste....)	4%
Profession libérale (médecin, avocat, divers...)	34%
Cadre en entreprise, expert, consultant, entrepreneur	4%
Service (secrétaire, employé, infirmier, traducteur-interprète dans une société...)	12%
Autres	23%
Non Renseigné	3%
Total	100%

Les écrivains ayant assumé des responsabilités politiques sont particulièrement nombreux dans les deux premières générations : tels Senghor ou Ferdinand Oyono, ce sont pour partie des figures ambiguës, ayant joué du registre anticolonialiste pour mobiliser ensuite une expérience politique acquise dans le cadre colonial au service de leur pays devenu indépendant. Mais de nombreux autres auteurs entrés en littérature après la décolonisation ont également été sollicités par les pouvoirs en place pour exercer des fonctions politiques ou diplomatiques, tels Sony Labou Tansi ou Henri Lopès au Congo – et parfois du fait de leur statut d'auteur, *a fortiori* lorsque celui-ci était visible et/ou récompensé en France. Cet investissement politique est souvent indissociable d'un capital social, acquis par exemple dans les milieux syndicaux, eux-mêmes sélectifs socialement.

Anne-Catherine Wagner souligne que le syndicat, lieu de socialisation et de transmission d'un capital intellectuel, par l'apprentissage de l'éloquence et du travail politique, « bénéficie en Afrique d'une légitimité politique supérieure à celle du syndicalisme français⁽⁶⁸⁴⁾ ». La première génération de syndicalistes a été formée sur le sol africain de 1943 à 1951, par des cadres de la section coloniale du Parti communiste français envoyés pour apporter des méthodes d'analyse, d'organisation et d'action. La deuxième génération de syndicalistes, plus diplômée que la première, est formée en métropole et offre un modèle politique pour une bonne partie des étudiants africains en France, qu'ils se destinent, ou pas, au pouvoir⁽⁶⁸⁵⁾. La Fédération des étudiants d'Afrique noire en France (FÉANF) « remplit presque un rôle d'école du pouvoir en Afrique

de l'Ouest^[686] ». Liée à Présence africaine dans les années 1950, elle organise aussi des événements culturels et littéraires^[687]. La plupart des auteurs des deux premières générations ayant fait leurs études en France en ont été des membres actifs, des plus consacrés, comme Ahmadou Kourouma, aux moins reconnus, comme N'tji Idriss Maricko, qui évoque un « bouillonnement intellectuel » qu'il qualifie d'« exaltant »^[688].

Tierno Monénembo, après avoir fui, encore étudiant, sa Guinée natale dirigée par Sékou Touré, et vécu dans de nombreux pays (Côte d'Ivoire, Sénégal, France, Algérie, Maroc, y compris le Brésil et Cuba), incarne une figure d'intellectuel critique façonné par l'exil. Auteur d'œuvres exigeantes, au pôle de production restreinte, il s'appuie sur son capital littéraire pour dénoncer tous les ordres établis dans une presse française, puis guinéenne. Retourné vivre en Guinée depuis 2012, à contre-courant des auteurs de sa génération littéraire, il n'avait cependant jamais perdu de vue les habitants de son pays natal, auquel il a dédié le prix Renaudot reçu en 2008 pour *Le Roi de Kahel*. Il assigne ainsi depuis les années 2000 à ses œuvres la mission d'empêcher la « reproduction du silence », en reconstruisant une mémoire historique dispersée sur plusieurs continents (y compris l'Amérique), à une échelle individuelle et collective. Si ce positionnement intellectuel ne peut se prévaloir de l'appui sur l'autonomie d'un champ littéraire national parvenu à haut degré de structuration, comme dans le cas du « J'accuse » de Zola analysé par Pierre Bourdieu, on y retrouve néanmoins un mécanisme semblable d'affirmation « contre toutes les raisons d'État », de « l'irréductibilité des valeurs de vérité et de justice^[689] ».

Un autre quart de ces 151 auteurs reconnus travaille dans une université ou un organisme de recherche, ce qui incite à les distinguer des enseignants dans le secondaire, beaucoup moins nombreux. S'ils ne sont pas tous des docteurs, c'est le cas de la plus grande partie d'entre eux. La majorité de ce groupe vit en Afrique (dix-neuf auteurs), sept en Amérique, et dix seulement en Europe, dont huit en France.

Les auteurs qui vivent en France ont des activités très variées, assez représentatives de la diversité de l'ensemble, avec une surreprésentation du petit nombre qui vit de pratiques artistiques : cinq y sont écrivains professionnels, deux vivent d'une activité artistique autre que l'écriture. Si ces occupations socioprofessionnelles ne disent rien des conditions de vie de ces auteurs, qui peuvent se révéler précaires en termes économiques, elles les distinguent résolument de la moyenne des migrants africains, qui y sont, dans leur très grande majorité, ouvriers et employés, surreprésentés de ce fait au bas de la hiérarchie propre à la nomenclature des PCS établie par l'INSEE^[690]. Pas un seul des auteurs installés en France ne relève au contraire de l'une de ces deux catégories.

La possibilité de vivre de sa plume, bien représentée chez les femmes, touche deux catégories d'auteurs. Ce sont d'abord les écrivains à succès commercial, à l'image de Calixthe Beyala, pionnière dans ce mode de vie^[691] :

les ventes de leurs livres, publiés sur un rythme quasi annuel, les contrats de longue durée avec des éditeurs de grande production, leurs apparitions médiatiques leur permettent de toucher des cachets et des droits d'auteur conséquents. Ce sont aussi les auteurs qui, soutenus financièrement par un proche ou grâce au cumul de bourses, de résidences d'écriture et de récompenses obtenues pour leur exigence littéraire, peuvent, tel Tierno Monénembo, se consacrer à l'écriture sans nécessairement se plier à une demande préexistante.

Du fait de la rareté de structures institutionnelles telles que des fondations privées ou des institutions publiques d'attribution de bourses dans les pays d'Afrique, il semble en général nécessaire, pour prétendre à un système officiel d'assistance en vertu du travail intellectuel fourni, de s'implanter dans un pays extérieur au continent, notamment aux États-Unis et en France. Mais cela ne signifie pas l'impossibilité d'exercer l'écriture à plein temps sur le sol africain, comme le montre le cas de deux auteurs de notre population. Installée en Côte d'Ivoire, Régina Yaou écrit notamment, sous différents pseudonymes, pour la collection « Adoras » des NEI. Florent Coua-Zotti, ancien journaliste, rédacteur en chef de journaux humoristiques et satiriques, puis enseignant dans le secondaire à Cotonou et consultant, se présente comme auteur à plein temps après avoir créé le Salon du livre africain du Bénin.

La distribution de ces auteurs professionnels est aussi inégale dans le temps que dans l'espace : ils n'ont fait paraître leur premier titre littéraire qu'à partir des années 1980 (en 1979 pour le plus précoce d'entre eux). L'apparition de cette position sociale résulte de la légitimation structurelle et institutionnelle de la littérature africaine. Elle suscite une professionnalisation, dans le sens faible de « phénomène concret de développement de l'organisation professionnelle^[692] », sens d'autant plus faible que dans les pays d'Afrique, contrairement à la France, il n'existe pas de possibilité pour les écrivains d'avoir le statut fiscal de salarié ou de bénéficier d'une sécurité sociale spécifique^[693]. Cette possibilité jusqu'alors inédite concourt également à modifier les contours de l'espace littéraire africain, en faisant affluer de nouveaux prétendants, dotés de propriétés sociales différentes de celles de leurs aînés.

Le caractère numériquement minoritaire de ce groupe aligne la population d'auteurs étudiée sur celles habitant des pays d'Europe, qui exercent plus généralement un second métier, quand une faible proportion tire en France un revenu significatif de son activité de création^[694]. Mais les appartenances socioprofessionnelles des écrivains issus d'Afrique subsaharienne francophone s'en distinguent nettement par le poids qu'y occupent toujours les universitaires, les responsables politiques, les hauts fonctionnaires et les diplomates, seconds métiers exigeant des capitaux intellectuel et scolaire élevés ainsi qu'un capital social étendu. Un tel cumul de fonctions, qui existait dans l'Europe de la première moitié du XIX^e siècle^[695], illustre sans doute plus

généralement l'étroitesse et l'indifférenciation du champ du pouvoir dans ces pays d'Afrique, particulièrement au sortir des indépendances. C'est en effet dans les deux premières générations que l'on trouve le plus grand nombre de politiciens et de diplomates. Ces fonctions se dissocient davantage dans les cohortes suivantes, où l'on trouve un plus grand nombre d'individus vivant de leurs activités artistiques, ou exerçant un métier du livre et de la culture.

Nombreux sont également les journalistes, les responsables d'une institution culturelle et les éditeurs, qui s'installent en tant que tels dans les années 1980 et 1990. C'est par réaction aux conditions d'édition qui lui étaient réservées après avoir été édité à compte d'auteur aux éditions Saint-Germain-des-Prés que Paul Dakeyo décide de créer Silex avec deux autres écrivains dans la même situation. Yves-Emmanuel Dogbé avait implanté avant lui la maison Akpagnon à Paris puis au Togo. Suivant ce mouvement, ces créations se déplacent aussi directement sur le sol africain, sans assurer toujours la prospérité économique de leurs fondateurs⁽⁶⁹⁶⁾.

La proportion d'universitaires reste en revanche globalement stable d'une génération à l'autre, alors que le niveau d'éducation connaît au même moment en Europe une évolution à la hausse. C'est un indice du capital scolaire extrêmement élevé de cette population, surtout dans les premières générations, au regard des normes de réussite nationales dans leurs pays d'origine, matérialisées par des taux d'alphabétisation parmi les plus faibles du monde (tableau 5).

Tableau 5 : Plus haut niveau d'études supérieures atteint pour les écrivains de la population restreinte (n = 151)

Plus haut niveau d'études supérieures atteint	
Doctorat	Troisième cycle (32 %)
Agrégation ou Capes	Deuxième cycle, concours (21 %)
Maîtrise, DESS ou DEA	12 %
École normale	4 %
Diplôme du supérieur professionnel	Études supérieures (17 %)
Deug ou licence	Premier cycle ou assimilé, niveau incertain (15 %)
Etudes supérieures avérées mais de niveau incertain (au moins le baccalauréat)	11 %
Pas d'études supérieures	1 %
Non renseigné	13 %
Total	100 %

Des titres de grandeur scolaires et universitaires

Plus de la moitié des écrivains étudiés est parvenue jusqu'à un deuxième ou un troisième cycle universitaire, alors que seuls 15 % d'entre eux se sont arrêtés au premier cycle ou détiennent un niveau incertain. Ces proportions de hauts diplômés universitaires s'accroissent si l'on ne tient compte que de la population masculine : 65 % d'entre elle détient au moins un diplôme de deuxième cycle.

La population se caractérise par un taux très élevé de docteurs, élite culturelle parmi cette élite. Avec un tiers d'écrivains ayant soutenu une thèse,

le doctorat constitue le diplôme qui y est le mieux représenté, particulièrement chez les hommes (40 % de la sous-population des 122 écrivains masculins). Certains en ont même plusieurs, à l'instar de Simon Njami, dont le père était déjà trois fois docteur (en théologie, en communication, et en philosophie), qui a soutenu deux thèses en France, l'une en lettres modernes, l'autre en droit pénal (qui s'ajoute au concours du barreau). Plus de la moitié des docteurs, ainsi que des auteurs ayant étudié jusqu'au deuxième cycle, a fait des études littéraires. Ils sont respectivement 69 % et 67 % de ces deux groupes à avoir suivi des études en sciences humaines et sociales (littérature, mais aussi philosophie, histoire, théologie, sociologie, etc.). Les sciences exactes et de la nature (mathématiques, biologie, chimie, etc.) n'agrègent au contraire que 8 % des docteurs.

Le doctorat n'a été soutenu dans un pays d'Afrique que dans 2 % des cas, alors que 60 % des docteurs ont acquis leur diplôme lors d'études supérieures faites uniquement en France, et 38 % lors de parcours d'études combinés comprenant un passage par un pays d'Europe. Comme dans d'autres pays dominés économiquement et politiquement, le passage par des écoles et des universités étrangères fait partie des conditions de production et de reproduction des classes supérieures, ce qui pousse les élites sociales à l'émigration hors d'Afrique dans le but d'acquérir les diplômes permettant de revenir travailler dans le pays d'origine^[697].

Les six auteurs ayant achevé leurs études dans des Écoles normales supérieures, institutions héritées de la colonisation, ont au contraire tous mené l'intégralité de leurs études sur le sol africain, où ils se sont installés. L'École normale supérieure de Rufisque, fondée en 1938 pour toute l'Afrique francophone, a joué un rôle de « tremplin^[698] », favorisant notamment des parcours professionnels exceptionnels pour des femmes de cette classe d'âge, telles que Mariama Bâ, qui était fille d'un ministre de la santé et épouse d'un journaliste, ou Annette Mbaye d'Erneville. Diplômée en 1945, celle-ci a complété ces études par une nouvelle formation de journaliste radio à Paris^[699], où elle rejoint son mari en 1954. Trois ans plus tard, elle reprend l'enseignement dans des écoles au Sénégal, où elle avait déjà été surveillante, mais se lance parallèlement dans une carrière de journaliste qui la conduit à exercer les fonctions de Directrice nationale des programmes de la Radiodiffusion sénégalaise.

Le parcours géographique des docteurs et des normaliens est en vif contraste avec celui d'une autre minorité numérique : celle des agrégés et certifiés. Des raisons concrètes dissuadent les étudiants africains en France de préparer ces concours qui facilitent pourtant, dans certaines disciplines, une carrière académique^[700]. Se cumulent la nécessité d'avoir la nationalité française pour que le titre soit effectif, la difficulté matérielle de se préserver les meilleures conditions pour préparer des épreuves très sélectives et la crainte de l'échec.

Ainsi, la minorité d'agrégés ou de certifiés de la population a fait ses études

supérieures en France dans de bonnes conditions relatives, sans toujours obtenir, tel Senghor lui-même, leurs concours à la première tentative⁽⁷⁰¹⁾. Si tous n'ont pas, comme Mongo Beti, mené une carrière longue d'enseignant français jusqu'à la retraite, les lauréats de ces épreuves se sont au moins temporairement installés dans le pays où ils avaient soutenu ces concours pour exercer le métier auquel ils leur donnaient droit. Au contraire, les 45 docteurs, neuf fois plus nombreux que ces lauréats, se caractérisent par des destinations géographiques beaucoup plus éclatées. La majorité d'entre eux (26) exerce à l'université comme enseignant-chercheur, dont une bonne part a atteint le statut de professeur ou de professeur émérite. Ce taux élevé de carrières poursuivies atteste la réussite sociale de ces écrivains docteurs, qui trouvent un débouché professionnel en Afrique plus aisément qu'en France (où la plupart ont soutenu leur doctorat) pour une carrière académique.

Les rares auteurs peu ou pas diplômés sont du reste moins dénués en capital culturel qu'il n'y paraît. Ainsi, le seul auteur n'ayant pas fait d'études supérieures est Tchicaya U Tam'si, doté d'une origine sociale privilégiée et ayant précocement migré hors d'Afrique. Né en 1931 au Congo, il suit à l'âge de quinze ans son père Jean-Félix Tchicaya en France. Sorti major de l'École normale William Ponty de Gorée, instituteur puis commis aux finances dans l'administration des chemins de fer sous la colonisation, ce dernier, élu premier député du Moyen Congo à l'Assemblée Nationale, y représente en effet jusqu'en 1958 l'Afrique Équatoriale. Enfant rebelle scolarisé à Orléans puis au lycée Janson de Sailly à Paris, Tchicaya quitte l'école de son propre chef, ce qui déçoit son père. Animé par une vocation d'écrivain, il exerce alors plusieurs métiers pour pouvoir écrire : il est successivement garçon de ferme, vendeur de journaux, groom, manutentionnaire. À l'âge de vingt ans, il reproduit des calques de dessinateurs industriels à Puteaux où il édite ses premiers poèmes. Il écrit et fréquente des milieux littéraires parisiens, tels que le groupe du café Radar avec Jules Supervielle. À la fin des années 1950, il devient journaliste-pigiste puis producteur d'émissions pour Radio France et rectifie alors la pente de sa trajectoire sociale d'une manière plus conforme à ses origines. Dès l'indépendance de son pays d'origine, il rentre en effet au Congo, où il devient journaliste et éditeur de *Congo*, un journal qui défend le parti de Patrice Lumumba. De retour en France, il sera ensuite, pendant vingt ans, chef de la délégation de la République Populaire du Congo à l'Unesco, puis fonctionnaire international⁽⁷⁰²⁾.

Des boursiers et des héritiers

Acquises, les ressources culturelles, dont nous ne cernons là que la part institutionnalisée, sont donc aussi héritées, si l'on prête attention au milieu familial d'origine, moyennant parfois des reconversions de capitaux. La profession du père, indicateur traditionnel de l'origine sociale dans des sociétés peu marquées par la féminisation du marché du travail, a été renseignée pour 43 individus, soit plus d'un quart de l'ensemble. Elle révèle un

recrutement social plutôt favorisé. Ainsi, 2 pères appartiennent à la noblesse ou à l'aristocratie traditionnelle, 8 sont des politiciens, des hauts fonctionnaires ou des diplomates, 7 des fonctionnaires, coloniaux ou non (instituteur, pasteur protestant), 8 sont médecins ou pharmaciens, 2 sont propriétaires terriens ou riches commerçants, 5 sont dotés d'un savoir traditionnel (lettré, féticheur, marabout ou griot), un seul est artiste, alors que 5 sont petits commerçants, artisans ou pêcheurs, 4 paysans, 2 ouvriers.

Un quart des effectifs renseignés, trop faibles cependant pour en tirer des conclusions fermes, est issu de milieux modestes. Si le père d'Olympe Bhêly-Quenum est un instituteur lettré (et son oncle l'ethnologue Maximilien Quenum), celui de Mongo Beti est un paysan traditionnel, anticolonialiste et détenteur d'une plantation familiale, comme celui de Marie-Léontine Tsibinda ou d'Amadou Koné. Cet indicateur est cependant parfois réducteur si on le rapporte au prestige d'une lignée familiale ayant pu déchoir sous la colonisation. Certains, sans que la profession de leur père ne soit connue, évoquent aussi parfois, à l'instar de Calixthe Beyala ou Fatou Diome, leurs origines sociales défavorisées. Toutes deux, qui vivent en France respectivement depuis leurs 17 et 22 ans, mettent ainsi en avant auprès des journalistes une ascension sociale en forme de quasi-contes de fées qui leur a permis de quitter un milieu familial démuné. Mais les auteurs de ce groupe se caractérisent alors, telles ces deux dernières, par des parcours scolaires particulièrement réussis malgré des obstacles apparents, avec le soutien d'un membre de leur famille, d'enseignants, de rencontres amicales ou amoureuses qui facilitent le départ du milieu social d'origine et parfois du continent africain. Amadou Koné a ainsi été scolarisé sous l'influence d'un frère aîné, devenu instituteur. Celui-ci, sensibilisé aux nouvelles formes de l'ascension sociale, fait dévier sa trajectoire :

Mes parents étaient agriculteurs, et ils ont travaillé la terre et c'est ce que j'aurais voulu faire moi-même parce que j'aimais cela. Mais mon frère était instituteur, et voulait que ses frères aillent à l'école, donc nous sommes tous allés à l'école... Nous étions quatre, et on le suivait, on allait parce que mes parents travaillaient à la plantation, et notre plantation n'était pas même dans le village, c'était une plantation dans la forêt, n'est-ce pas... Mais je ne sais pas comment appeler ça : c'était un univers, mais paradisiaque^{703} !

À l'inverse de cette enfance décrite comme « paradisiaque », certains auteurs mettent en scène des débuts beaucoup plus difficiles, dans la misère, notamment au niveau du paratexte ou d'interviews journalistiques. Ces postures, toujours susceptibles de construire un personnage d'écrivain éloigné de la réalité, sont parfois à examiner avec précautions. Dans le cas de Beyala, on peut opposer les rapides présentations biographiques qui, d'un livre à l'autre, habillent les couvertures de ses ouvrages, à la difficulté d'établir à son propos des renseignements précis. Certaines quatrièmes de couverture insistent sur l'éclectisme de ses métiers (mannequin, fleuriste, vendeuse), quand d'autres en font, particulièrement après les accusations dont elle a fait

les frais pour plagiat, une « petite-fille des bidonvilles ». Sa date de naissance varie aussi en fonction des sources, de 1960 à 1969 en passant par 1961 (la date la plus communément admise) et 1962^[704]. Quant à son niveau d'études et ses activités socioprofessionnelles, ils oscillent également selon les interviews et les chercheurs. Les renseignements convergent cependant pour insister sur la pauvreté de ses origines familiales. Elle serait la sixième fille d'une mère célibataire de douze enfants, « qui n'était âgée que de 13 ans à la première maternité ». C'est à New Bell, le bidonville de Douala, qu'elle grandit dans la précarité. Si elle évoque souvent de manière assez floue l'éducation de sa grand-mère et le soutien d'une grande sœur, Asseze, de quatre ans son aînée, qui se serait sacrifiée pour lui financer ses études, elle apparaît de ce fait pour certains chercheurs comme « une orpheline en sursis »^[705]. Bénéficiant également de l'aide d'un instituteur, elle parvient toutefois à passer son baccalauréat et épouse un diplomate italien qui lui permet de quitter le Cameroun, à l'âge de 17 ans, pour l'Espagne, puis la France où elle met au monde un fils et entreprend des études de lettres jusqu'au DEUG et d'espagnol jusqu'à la licence. Elle commence à écrire après son divorce, encouragée par l'un de ses compagnons, et publie son premier roman à l'âge de vingt-sept ans. Selon d'autres sources, elle aurait cependant passé son baccalauréat en France et serait diplômée d'un BTS en secrétariat et en comptabilité^[706].

Le cas d'Hubert Freddy Ndong-Mbeng, auteur à dix-neuf ans d'un premier roman remarqué par la critique, témoigne aussi de la propension à masquer des origines sociales et un lieu de vie. Né dans un village, et dûment scolarisé jusqu'à son baccalauréat, année où il rédige *Les Matitis*, dont l'action prend place dans le bidonville de Libreville, il a été présenté par son éditeur à la critique comme un enfant de ce quartier. L'auteur, des années plus tard, avoue ne pas avoir été contrarié par ce geste, qui a peut-être servi la réception du livre, narrant l'histoire de quatre jeunes issus de ce quartier déshérité, en accordant davantage d'importance au fait qu'aucune exigence de réécriture de son manuscrit ne lui ait été imposée^[707].

Bien plus nombreux sont les auteurs dotés par leur origine familiale de ressources culturelles importantes (notamment en termes de savoir traditionnel), ou, surtout, pour plus de la moitié d'entre eux, d'ascendance favorisée, à travers une appartenance objective à des classes sociales privilégiées. Leurs familles d'origine mêlent ainsi souvent les élites sociales précoloniales aux élites façonnées par la colonisation, puis par l'anticolonialisme et les indépendances, en cumulant dès lors différentes légitimités sociales. Le père d'Aminata Sow Fall, issu d'une lignée de rois du Mandingue, devient le trésorier général pour toute l'AOF, après être passé par l'école des fils de chef et avoir démarré sa carrière comme commis dans l'administration coloniale, où il était très apprécié. Tanella Boni est la fille de l'un des premiers médecins colonisés, qui fut aussi un fervent anticolonialiste et l'un des proches soutiens de Patrice Lumumba. Les ressources sont aussi

économiques : le père de Senghor, époux de cinq femmes et père de quarante et un enfants, est un riche propriétaire terrien, notable catholique influent et respecté, dont les envois d'argent pallient la bourse insuffisante que son fils reçoit du gouvernement français.

Le père de Bernard Dadié, premier Ivoirien à obtenir la nationalité française en 1920, puis à s'engager contre la colonisation, eut une influence décisive sur son fils unique. Né en Assinie, l'une des régions les plus précocement ouvertes à l'influence française, Gabriel Binlin Dadié (1891-1952), télégraphiste puis receveur des postes, est mobilisé pendant la Première Guerre mondiale. Récompensé par l'octroi de la nationalité, il évolue vers l'anticolonialisme. Se heurtant au refus de sa demande de servir comme fonctionnaire européen, il quitte l'administration coloniale en 1924 pour devenir exploitant forestier, responsable d'une entreprise de transport et planteur de café, de plus en plus investi dans la vie politique. Influent, il contribue à lancer la génération suivante de syndicalistes agricoles, opposants à la colonisation, parmi lesquels Félix Houphouët-Boigny. Ce père exigeant mais généreux et attentionné éveille l'esprit critique et la conscience politique du jeune Bernard^[708], en veillant de près à son éducation, après l'avoir confié pendant cinq ans à son oncle et sa tante, à la suite du décès précoce de sa mère. D'abord commis colonial, puis journaliste, celui-ci s'oriente vers la littérature sous les conseils du premier directeur de l'Institut français d'Afrique noire (IFAN), devenu son ami^[709]. Brillant diplômé de l'école des Chartes qui y fut affecté en 1936 pour créer une bibliothèque d'archives, André Villard lui fait lire des auteurs qui n'étaient pas au programme à l'École Normale Supérieure de Ponty et l'encourage à écrire. Membre du Rassemblement démocratique africain (RDA), il est emprisonné au tournant des années cinquante pour son activisme. Libéré, il occupe dès 1957 des fonctions politiques, maintenues, un temps, dans les gouvernements qui se succèdent après les indépendances – il est ministre des Affaires Culturelles en Côte d'Ivoire de 1977 à 1986. Dans cette trajectoire se lisent des dispositions à l'engagement politique au regard de la socialisation familiale, puis professionnelle, qui se reconvertissent dans un contexte postcolonial.

Les 29 écrivaines, dont l'origine sociale est mieux connue que celle de leurs homologues masculins, viennent de milieux sociaux particulièrement favorisés ou dotés en ressources culturelles^[710]. Seules deux d'entre elles sont filles de paysan (Marie-Léontine Tsibinda) ou d'ouvrier (Elisabeth Mweya Tol'Ande), alors que cinq sont enfants de médecin ou de pharmacien et quatre d'homme politique ou de diplomate. Angèle Rawiri est la fille de Georges Rawiri, haut fonctionnaire ayant occupé plusieurs postes ministériels dans des gouvernements gabonais après les indépendances, et l'un des premiers écrivains connus à être issus de ce pays. Ces auteures, souvent intégrées dans des cercles littéraires locaux, à l'image de Tanella Boni en Côte d'Ivoire, ont aussi fréquemment pour frère(s) ou mari(s) des intellectuels ou écrivains : Aminata Maïga Ka est l'épouse de l'auteur Abdou Anta Kâ ; Myriam Warner-

Vieyra, celle du cinéaste Paulin Vieyra. Marie-Léontine Tsibinda, épouse du poète Jean-Blaise Bilombo Samba, fut aussi actrice au Rocado Zulu Théâtre de Sony Labou Tansi. Clémentine Nzuji-Faïk, linguiste et professeur, spécialiste de la littérature orale et du *ciluba*, épouse du professeur de linguistique belge Sully Faïk, est la sœur de l'écrivain Mukala Kadima-Nzuji et de Marie-Caroline Nzuji, également auteure d'un recueil de contes récompensé par le prix Léopold Sédar Senghor en 1969.

De l'intégration à la marginalisation

La condition de l'écrivain issu d'Afrique donne aussi à voir certains paradoxes structurants, plus difficiles à saisir par les statistiques. L'appartenance massive des auteurs à l'élite sociale n'exclut pas d'abord, particulièrement pour ceux qui restent sur le sol africain, un possible sentiment de marginalisation poussée. Moussa Konaté, avant de devenir éditeur en créant la maison Le Figuier, a été un enseignant pendant dix ans (mal payé, dit-il), avant de tenter ainsi, pendant une période, de vivre de sa plume au Mali, en bénéficiant de termes de l'échange favorables puisqu'il avait alors, en 1990, essentiellement publié des romans en France, chez Présence africaine. Ce choix suit son « souci essentiel » malgré les difficultés sociales et matérielles auxquelles il fait face, pour vivre de sa plume : il insiste ainsi sur la « pression sociale » qu'il rencontre : « Moi, à 38 ans, ne pas être marié, c'est inconcevable^[711] ... »

Ce ressenti d'une mise à l'écart, exprimé ici par un éphémère écrivain professionnel, est régulièrement formulé lors de nos entretiens réalisés au Mali. Il coïncide aussi avec des faits objectifs (ici, le célibat prolongé), qui alimentent le caractère paradoxal des conditions de vie d'individus beaucoup plus diplômés que la moyenne de leurs concitoyens, mais à l'écart de certaines normes sociales par leurs choix de vie.

Les diplômes s'accompagnent aussi de formes objectivées et surtout incorporées de capital culturel : parmi ces dernières, les compétences linguistiques de ces auteurs, généralement diversifiées et étendues, sont difficiles à renseigner systématiquement. Ils viennent d'une zone plurilingue où il n'y a pas de décompte fiable et précis de la population alphabétisée, apte à lire et écrire en français^[712]. Les linguistes insistent sur la surévaluation de l'usage de cette langue au service d'un discours géopolitique sur son rayonnement, ou, variante naturelle, sur son déclin, quand bien même son statut de langue officielle n'a pas été remis en cause dans ces pays par l'introduction de l'anglais ou du chinois^[713]. L'OIF estime en 2002 à 46 millions le nombre de locuteurs de la langue française (qui n'en sont pas nécessairement lecteurs, ni scripteurs) dans la population de 200 millions des pays d'Afrique subsaharienne où le français est en position de langue haute^[714]. L'Unesco, qui promeut depuis 1953 l'usage des langues vernaculaires dans l'éducation, estime quant à elle que seuls 10 à 15 % des habitants de la plupart des pays d'Afrique parlent couramment les langues

internationales que sont le français et l'anglais⁽⁷¹⁵⁾. Les taux d'alphabétisation les plus bas du monde frappent massivement les pays d'Afrique subsaharienne. Le nombre total d'analphabètes y progresse même en valeur absolue en raison de l'accroissement démographique⁽⁷¹⁶⁾.

Les trophées scolaires et universitaires des auteurs étudiés témoignent à l'inverse de leur maîtrise générale de la langue française. Volontiers exhibés dans les données biographiques figurant dans les encyclopédies et les anthologies par exemple⁽⁷¹⁷⁾, ces titres de grandeur laissent cependant sous le boisseau d'autres compétences linguistiques, loin d'être systématiquement mentionnées, alors que les auteurs maîtrisent généralement au moins une langue africaine, parfois bien davantage.

Le plurilinguisme est pourtant une propriété valorisée et valorisante pour la plupart des écrivains : on insiste à l'envi sur le talent d'un Jorge Luis Borges ou d'un Samuel Beckett en ce domaine. La maîtrise d'une langue africaine peut aussi être, par exemple pour les migrants, un facteur de valorisation sociale au sein de la communauté d'origine, qui permet de se définir et de se présenter d'une manière gratifiante, particulièrement au sein de certains groupes comme les Sahéliens⁽⁷¹⁸⁾. Ce décalage de traitement dans la réception de la littérature africaine doit être rapporté à la faible institutionnalisation des langues africaines en idiomes littéraires (dont l'un des premiers critères est l'existence d'un dictionnaire unilingue) dans la zone, à l'inverse, par exemple, du swahili en Afrique de l'Est⁽⁷¹⁹⁾.

Mais on peut aussi mettre en relation cette donnée avec le double traitement réservé aux langues dans les pays d'émigration en fonction de l'origine. En l'absence générale d'écoles bilingues ou internationales permettant de transmettre de manière légitime les langues africaines, les ressortissants de pays d'Afrique, pauvres et dominés dans les échanges transnationaux de biens symboliques, ont peu de moyens institutionnels de maintenir activement la pratique de leur(s) langue(s) maternelle(s) lors de leurs déplacements. Mettant en lien le rapport aux langues des migrants avec leur milieu social, corrélé à leur lieu d'origine, Anne-Catherine Wagner constate le traitement inégalitaire réservé aux compétences linguistiques en France, pays monolingue où l'universalisme exige l'apprentissage de la langue française, voire l'abandon, implicitement, des autres langues, surtout lorsqu'elles sont peu institutionnalisées. Leur usage, nommé « maintien de la langue d'origine » plutôt que bilinguisme peut être « interprété comme un refus d'intégration (ou comme une incapacité à s'intégrer)⁽⁷²⁰⁾. »

Cette situation se répercute sur les pratiques d'écriture dans cet espace littéraire, si l'on songe aux tendances à l'hypercorrection linguistique manifestées par un Senghor, ou à l'expression de « style instituteur » qui a servi à stigmatiser certains auteurs formés sous la colonisation. Un écrivain ayant soutenu un doctorat en France, devenu professeur au Mali, tient ainsi des propos normatifs sur l'écriture de prétendants écrivains. Évoquant le modèle des « classiques », il déplore la forme et le contenu de manuscrits

« pas toujours très heureux », qu'il a eu à évaluer en tant que membre d'un comité éditorial ou d'un jury de prix littéraire :

Il y a plusieurs choses. C'est d'abord la maîtrise de la langue. Voilà, pour beaucoup, ça pose problème, parce qu'on n'écrit pas comme on parle... Parce que, c'est pas, ici, le français du Quartier Latin, donc les gens ont tendance à écrire comme ils parlent. Ensuite, il y a, même, la construction des récits, et ça, ce n'est pas toujours facile, il faut quand même que toutes les actions se ramènent à quelque chose^[721]...

Ces propos traduisent en partie l'insécurité linguistique des auteurs maliens, pour lesquels le français n'est pas la langue maternelle, et l'effet d'une « conscience linguistique »^[722], qui oblige l'auteur à penser la langue, de manière implicite ou explicite, du fait de son plurilinguisme. Une telle attitude face aux langues, liée au recrutement social des écrivains originaires d'Afrique, peut aussi indirectement expliquer le « manque de confiance » amplement évoquée en entretien par d'autres auteurs. Il a ainsi fallu beaucoup de temps à un autre auteur malien, animé de longue date par le désir d'écrire, avant de « se sentir prêt » et d'oser agir pour publier ses textes.

– Je n'avais pas confiance en moi. “*Écrivain*” (*il insiste*), c'est ! Je n'avais pas confiance en moi !...

CD : Et vous écrivez depuis quand ? Enfin, de manière littéraire ?

– Bon, littéraire... C'est un peu long parce que j'écris depuis longtemps, hein !... Au lycée j'étais très pressé d'écrire ; au lycée, enfin en dixième, pendant les vacances, je voulais écrire mon premier roman, j'ai commencé, je n'ai pas fini. En onzième, je voulais finir, j'ai commencé, et là encore, je n'ai pas fini. Je suis allé à l'École normale supérieure, je voulais aller à l'ENA mais j'ai choisi l'École normale supérieure sur l'ENA parce que je me suis dit que je voulais être enseignant, parce que j'aurais les trois mois de vacances pour écrire. Donc en fait je voulais, je m'étais juré de publier mon premier roman avant la fin de mes études. Je n'ai pas pu le faire. Donc c'est un long processus...

Brillant étudiant, remarqué par ses professeurs, il a en permanence orienté ses choix professionnels en vertu des possibilités que ceux-ci lui ménageaient pour l'écriture. Du fait de la limitation du recrutement des fonctionnaires au Mali, sous contrôle du Fonds monétaire international et de la Banque mondiale dans un contexte de crise économique, il ne peut postuler aux concours de l'enseignement public comme il l'avait envisagé et travaille finalement dans une institution culturelle. Tout se passe comme s'il avait intériorisé la sur-sélection sociale des écrivains africains, bien supérieure à celle qui prévaut pour leurs homologues situés dans des pays d'Europe, qui se traduit par une « peur de se mettre à l'écriture » : « “Est-ce que ça va être bien ? Est-ce que ça va être apprécié ? Qu'est-ce que les gens vont en penser ?” Mais, ce jeu-là, ça peut durer longtemps^[723] ... »

Une telle sursélection élève en effet implicitement la barrière pour prétendre faire œuvre littéraire, quand bien même l'on se sent, comme cet auteur, animé par une vocation précoce. Le positionnement non conscient par rapport à ces exigences sociales peut contribuer à expliquer de tels propos, en provenance du censeur ou du prétendant, pourtant tous deux caractérisés par

un niveau d'étude particulièrement distinctif au Mali.

La population étudiée représente en somme une véritable élite sociale, et surtout culturelle : si ces écrivains reconnus sont dominés par les rapports de force mondiaux en raison de leur origine géographique, ils restent dominants parmi les dominés. Rapportées aux niveaux moyens d'alphabétisation, d'éducation et d'urbanisation dans les pays de la zone, ces données trahissent en effet une proximité générale vis-à-vis des pouvoirs et des ressources culturelles, qui prennent le plus souvent le chemin d'une expatriation, au moins temporaire.

Cette objectivation des propriétés sociales d'une population d'auteurs fait ainsi ressortir certaines logiques de fonctionnement de l'espace littéraire africain. En l'occurrence, elle donne à voir son intrication à des champs politiques, universitaires, et à des univers culturels situés dans différents pays et continents, ainsi que l'élévation sociale de ses conditions d'entrée. Les capitaux culturels et sociaux des auteurs étudiés, le plus souvent acquis à travers des études supérieures réalisées à l'étranger, sont particulièrement importants. Plus souvent mobiles que migrants dans leur ensemble⁽⁷²⁴⁾, ces écrivains vont d'un lieu à l'autre, en Afrique ou hors d'Afrique, et connaissent des socialisations linguistiques et culturelles généralement plurielles.

L'intériorisation de schèmes de perception et d'appréciation forgés, en partie, par une structure d'interrelations, peut contribuer à expliquer des positionnements normatifs ou une exigence forte vis-à-vis de soi-même, redevables à l'élévation des conditions d'entrée dans un espace où l'écrivain moyen est docteur. L'appartenance générale des auteurs aux élites sociales n'annule cependant pas l'importance cruciale du contenu et de la forme des textes qu'ils publient. La distribution du capital littéraire spécifique dans l'espace étudié et les choix esthétiques des auteurs sont ici en jeu. Ainsi, dans quelle mesure les stratégies et les pratiques d'écriture des écrivains les plus légitimes trahissent-elles une dépendance par rapport aux ressources des sociétés qui traversent l'espace littéraire africain ? Le chapitre suivant permet d'examiner ce point : consacré aux mesures de la réputation littéraire, il propose aussi une représentation géométrique de l'espace littéraire africain, qui articule la distribution sociale de la reconnaissance artistique aux propriétés sociales, littéraires et géographiques des générations successives d'écrivains.

Chapitre 5

De la vocation contrariée au statut de classique africain

« Lorsqu'un jeune auteur me dit “Je suis un écrivain. J'ai vendu mille ou deux mille exemplaires de mon livre”, je réponds : “Ce n'est pas ça, un écrivain !”. Pour être un écrivain, il faut écrire avec régularité et faire paraître des livres reconnus et inscrits, par exemple, aux programmes scolaires. Mais nous devons aussi faire évoluer nos échelles de valeurs. Il y a aujourd'hui un bon nombre d'excellents auteurs, tels que Bolya, Yodi, Beyala, et Njami. Ils ont une vision de l'Afrique, de ses problèmes, de son économie et de son histoire. Nous devons faire de la place à cette littérature. »

Paul Dakeyo, Interview avec
Bennetta-Jules Rosette, Paris, 11
septembre 1989⁽⁷²⁵⁾

C'est en 1980 que Paul Dakeyo, arrivé comme étudiant à l'âge de vingt et un ans en France depuis son Cameroun natal⁽⁷²⁶⁾, crée les éditions Silex avec deux autres poètes publiés jusque-là, comme lui, à compte d'auteur aux éditions Saint-Germain-des-Prés, le Martiniquais Alfred Melon-Degras et

Hédi Bouraoui, originaire de Tunisie. Une dizaine d'années plus tard, il se dit fier d'avoir contribué à lancer de jeunes romanciers comme Yodi Karone, en bénéficiant du soutien de la France, tout en dénonçant le traitement plus bureaucratique qu'intellectuel réservé aux livres dans les pays d'Afrique⁽⁷²⁷⁾.

Si ses propos en exergue du chapitre restituent donc les luttes alors en vigueur pour la définition et la localisation légitimes de l'écrivain africain, ils témoignent aussi de l'instabilité dans laquelle se situe l'espace littéraire africain à la fin des années 1980. Trois des quatre auteurs que Dakeyo présente alors comme une avant-garde littéraire sont en effet aujourd'hui relativement oubliés, notamment du fait de leurs trajectoires interrompues. Parmi ces derniers, seule Calixthe Beyala continue activement de publier des livres de grande diffusion, chez Albin Michel. Nombre de ses derniers ouvrages, comme *Les Lions indomptables : cinquante ans de bonheur*⁽⁷²⁸⁾, paru en 2010, qui porte sur l'équipe de football camerounaise, ont cependant fait peu de bruit auprès des critiques spécialisés en littérature africaine. Sa présence dans les médias en a fait davantage, qu'elle gagne un procès en appel contre Michel Drucker pour un travail de *rewriting* réalisé pour un livre n'ayant jamais vu le jour⁽⁷²⁹⁾, qu'elle suscite l'opprobre public en France en manifestant son soutien à Laurent Gbagbo et à Mouammar Kadhafi en 2011, ou qu'elle échoue face à Abdou Diouf, réélu à l'unanimité comme secrétaire général de l'OIF en 2010.

Pourtant, elle répond bien à la définition légitime de l'écrivain africain énoncée par Dakeyo. Ses premiers livres, mis au programme scolaire dans des pays d'Afrique, sont aussi étudiés dans des universités américaines et revendiqués comme une influence décisive par certains auteurs issus d'Afrique. Comment comprendre cette évolution énigmatique d'une classique africaine, et, avec elle, les parcours littéraires peu linéaires de Bolya Baenga, Yodi Karone et Simon Njami, à l'instar d'autres auteurs entrés en littérature dans les années 1980 ? Leurs carrières éditoriales se révèlent en effet dans l'ensemble plus souvent courtes ou interrompues que celle de leurs prédécesseurs ou successeurs, alors qu'ils proposaient des esthétiques et des thématiques novatrices, reprises ensuite. Cet objectif requiert de comprendre les conditions de formation d'un canon d'auteurs devenus classiques, ainsi que l'évolution sociale et géographique des différentes générations d'auteurs, ne bénéficiant pas tous de gratifications littéraires équivalentes.

À cette fin, nous décrivons, mesurons et expliquons l'accès des auteurs à la réputation littéraire. Une analyse des correspondances multiples (ACM) permet ainsi de représenter la distribution du capital symbolique dans l'espace littéraire africain. L'hétérogénéité sociale et littéraire de la population, étudiée d'une manière synchronique à travers une telle représentation, est cependant indissociable de ses transformations morphologiques, des années 1950 jusqu'en 2010. Trois phénomènes s'articulent les uns aux autres sur cette période de soixante ans, où s'élargit légèrement la base sociale du recrutement des écrivains : la localisation décroissante des écrivains sur le continent

africain, alors qu'ils assument mieux la pluralité de leurs appartenances nationales ; la féminisation continue des nouveaux entrants en littérature ; l'accroissement conjoint, enfin, de la professionnalisation et de la médiatisation d'un petit nombre d'entre eux.

Pour comprendre l'articulation de ces trois facteurs, nous comparons les caractéristiques sociales et littéraires d'une génération intermédiaire, entrée en littérature dans les années 1980, et qui cristallise ces changements, à celles des auteurs qui l'entourent. L'analyse, dans un dernier temps, de la consécration conditionnelle réservée aux écrivaines, particulièrement nombreuses dans cette génération, et qui rencontrent des effets d'accélération et d'enfermement dans leurs carrières, permet de mieux comprendre les modalités de la professionnalisation et de la médiatisation de ces auteurs.

Entrer dans un canon de classiques africains

L'effet Matthieu ou le cercle vertueux de la classicisation

Au sein des deux populations d'auteurs constituées, les degrés de reconnaissance littéraire varient fortement. Pour mesurer ces variations, un indicateur de réputation⁽⁷³⁰⁾ a été construit à partir de trois critères : la présence de chaque écrivain sur les listes de visibilité littéraire constituées, le nombre de leurs titres littéraires ayant été traduits, et le nombre de thèses soutenues en France sur leurs œuvres. Une importance particulière a donc été accordée à ces deux sanctions externes plus sélectives, ici pondérées, que sont les traductions et la reconnaissance universitaire, même si la fiabilité de l'indicateur à la suite de cette opération a été éprouvée⁽⁷³¹⁾.

D'après les résultats présentés dans le tableau 6, la visibilité des auteurs étudiés n'échappe pas à ce que le sociologue des sciences Robert Merton a baptisé dès 1968 l'« effet Matthieu », en référence à une formule de l'évangile selon Saint Matthieu⁽⁷³²⁾ : le renforcement croissant de la renommée de quelques-uns, au détriment d'une quantité d'autres. Léopold Sédar Senghor et Ahmadou Kourouma concentrent ainsi les plus hautes distinctions possibles. Un effet de seuil de plus de 20 points les distingue des cinq auteurs suivants, Ousmane Sembène, Henri Lopès, Sony Labou Tansi, Mongo Beti et Amadou Hampâté Bâ, distincts eux-mêmes de l'ensemble des autres écrivains, qui ne totalisent individuellement que des scores inférieurs à 50. Ces derniers sont de plus en plus nombreux à agréger une présence plus rare sur les listes retenues.

Tableau 6 : Composition de l'indicateur de réputation littéraire et dates d'entrée en littérature des vingt-neuf premiers auteurs classés par ordre décroissant (en 2011)⁽⁷³³⁾

Nombre d'œuvres publiées	Nombre d'œuvres traduites	Nombre de thèses soutenues	Indicateur de réputation	Dates d'entrée en littérature
(suivi de la date de disparition de son premier titre)				

Ahmadou Kourouma (1968)	98
Léopold Sédar Senghor (1945)	98
Ousmane Sembène (1957)	78
Henri Lopès (1971)	88
Sony Labou Tansi (1971)	88
Mongo Beti (1953)	88
Amadou Hampâté Bâ (1968)	88
Tchicaya U Tam'si (1955)	88
Calixthe Beyala (1987)	48
Emmanuel Dongala (1973)	38
Bernard Binlin Dadié (1950)	38
Cheikh Hamidou Kane (1961)	38
Ferdinand Oyono (1956)	38
Francis Bebey (1967)	38
Tierno Monénembo (1979)	38
Williams Sassine (1973)	38
Ken Bugul (1984)	28
Birago Diop (1947)	27
Véronique Tadjo (1984)	26
Valentin-Yves Mudimbe (1971)	26
Olympe Bhêly-Quenum (1960)	26
Werewere Liking (1977)	28
Alain Mabanckou (1994)	28
Jean-Baptiste Tati Loutard (1968)	28
Boubacar Boris Diop (1981)	22
Aminata Sow Fall (1976)	20
Mohamed Alioum Fantouré (1972)	28
Jean-Marie Adiaffi Ade (1969)	26
Fatou Diome (2001)	18

Ce phénomène s'applique à l'ensemble de la population : à l'extérieur de ce palmarès, les écarts internes entre les auteurs se réduisent, de même que la dispersion des scores obtenus (tableau 7). Ce cercle vertueux (ou vicieux, c'est selon) isolant un petit nombre d'écrivains consacrés repose sur des différences, aussi petites soient-elles au départ, de talent, de ressources sociales et/ou de tempo dans la carrière, qui se retraduisent par un écart spectaculaire dans la réputation acquise en aval. Ainsi, les écarts initiaux qui séparaient les auteurs à travers leur présence sur les listes de visibilité littéraire se sont creusés lorsqu'on a ajouté les deux critères sélectifs (et pondérés) des traductions et des thèses, qui les hiérarchisent davantage, sans modifier profondément la structure ordinale qui se dégageait de la population, à quelques exceptions près.

Tableau 7 : Composition de l'indicateur de réputation littéraire (n = 151)

Composition de l'indicateur de réputation littéraire	
Supérieur à 98	1,33 %
Entre 90 et 98	1,33 %
Entre 80 et 90	1,33 %
Entre 70 et 80	1,33 %
Entre 60 et 70	1,33 %
Entre 50 et 60	1,33 %
Entre 40 et 50	1,33 %
Entre 30 et 40	1,33 %
Entre 20 et 30	1,33 %
Entre 10 et 20	1,33 %
Entre 0 et 10	1,33 %

Certains auteurs, numériquement minoritaires, contreviennent ainsi au consensus entre les trois scores (tableau 6). Fatou Diome, Mohamed Alioum Fantouré et Jean-Baptiste Tati Loutard ont vu leur position valorisée du fait du nombre élevé de traductions et/ou de recherches universitaires dont leurs œuvres ont bénéficié. Pas particulièrement bien reçue par l'université française, ni traduite selon l'*Index translationum*, Aminata Sow Fall, dont l'œuvre se caractérise par une importante dispersion éditoriale, a au contraire vu son rang initial chuter, alors qu'elle était la plus présente sur les trente-deux listes, avant même Senghor et Kourouma. Parmi les auteurs qui dépassaient largement le score de Fatou Diome selon ce premier indicateur, mais se sont vus distanciés par la prise en compte des thèses et des traductions, Massa Makan Diabaté, Sylvain Bemba, jamais édités, ni l'un ni l'autre, par un éditeur généraliste hors d'Afrique, ou Waberi, qui n'est l'auteur, contrairement à Diome ou Mabanckou, d'aucun *best-seller*, se distinguent aussi. Yambo Ouologuem, qui ne s'est pas relevée de l'accusation de plagiat dont il a été frappé, relève également de cette catégorie. Bien présent dans les anthologies, les histoires et les prix littéraires, ce qui lui a permis d'atteindre un score de 16 points, il n'a toutefois pas bénéficié, sur le long terme, d'une reconnaissance universitaire à la mesure de celle qui a pu être acquise par d'autres auteurs ayant publié leur premier titre au même moment, *a fortiori* au Seuil.

La convergence globale des listes de visibilité littéraire restitue le relatif consensus des instances spécialisées dans cette littérature, d'une manière assez indépendante par rapport à la date d'entrée en littérature. Un effet de structure devrait favoriser les auteurs ayant démarré le plus tôt et ayant ainsi bénéficié d'un délai supérieur pour la réception de leurs ouvrages, en conformité avec le modèle traditionnel d'accès à la notoriété littéraire – la reconnaissance des pairs, suivie éventuellement de celle du grand public. Cependant, les auteurs entrés en littérature peu avant 2011, qui pourraient se voir désavantagés, ne sont pas absents du palmarès. Les livres de Fatou Diome ont été traduits dans huit langues moins de dix ans après son entrée en littérature. Ce cas frappant, comme celui d'Alain Mabanckou, atteste leur accès à la reconnaissance dans les années 2000, alors que l'essentiel des auteurs de ce palmarès se sont plus probablement vu forger un statut de classique dans la deuxième moitié des années 1990, en même temps que se renouvelait l'intérêt porté à la littérature africaine. Le regain de notoriété de quelques auteurs-phares, entrés en littérature des années 1950 aux années 1970, se déploie alors avec force en même temps que de nouveaux écrivains suscitent un intérêt culturel croissant, qui leur permet d'accéder à une légitimité littéraire plus rapidement que leurs prédécesseurs immédiats, en partie évincés.

Les rééditions et la valorisation des œuvres de Yambo Ouologuem ou de Sony Labou Tansi, l'activité persistante d'Henri Lopès, de Tierno Monénembo, d'Emmanuel Dongala, ou de Mongo Beti (qui publie deux

ouvrages juste avant son décès en 2001), le retour sur la scène littéraire de Cheikh Hamidou Kane après plus de trente ans de silence, la brusque accélération de l'activité littéraire d'Ahmadou Kourouma quatre ans avant son décès en 2003, permettent pour cette série d'auteurs déjà anciens un cumul inédit de légitimité. Ces retours assurent leur statut de classiques, étudiés dans l'enseignement secondaire ou universitaire, tout en rencontrant certaines des préoccupations médiatiques et politiques françaises, notamment les questions des conflits guerriers et de la mémoire, particulièrement présents après le génocide rwandais, dans les cas d'Ahmadou Kourouman, de Tierno Monénembo ou de Boubacar Boris Diop, ou la thématique de l'immigration, à travers les romans de Fatou Diome et d'Alain Mabanckou qui emportent des succès publics (*Le Ventre de l'Atlantique*) et critique (*Bleu blanc rouge*).

Cette importance de la chronologie de départ dans la carrière littéraire n'explique pas entièrement la présence des auteurs dans ce palmarès. Ce dernier peut aussi être relativisé, en ce que le consensus des instances spécialisées masque certaines luttes pour la définition de la consécration dans l'espace littéraire africain, d'autant que certaines informations décisives, comme l'évolution des tirages et des ventes, le nombre de traductions, la réception à l'échelle nationale, sont difficiles à mettre en série de manière rigoureuse. Seules des études de cas peuvent donc nuancer ce palmarès et compléter les typologies qui ne s'appliquent pas de manière systématique aux œuvres classiques, ce statut n'étant jamais que relatif et conféré après coup^[734]. Comme le souligne Alain Viala, la classicisation d'un auteur ne peut s'étudier en dehors des « pratiques effectives de réception^[735] » permettant de comprendre des inclusions ou des exclusions à un niveau individuel. En ce sens, des auteurs enseignés dans les cursus de formation de leur pays d'origine, et parfois d'autres pays d'Afrique, ne font pas partie de ce palmarès. De tels écrivains de référence apparaissent dans les manuels, anthologies, collections pédagogiques, permettant de les mettre aux sujets d'examens et de concours. Les tirages de leurs livres peuvent atteindre sur le long terme des centaines de milliers d'exemplaires, sans qu'ils soient en revanche connus ni nécessairement bien diffusés en France.

C'est le cas d'Amadou Koné, auteur ivoirien, professeur de littérature aux États-Unis depuis les années 1990. Absent du palmarès reproduit plus haut, il n'en est pas moins étudié comme un classique dans plusieurs pays d'Afrique subsaharienne, comme en témoigne le parcours éditorial étonnant de l'un de ses romans, *Les Frasques d'Ebinto*. D'abord publié à compte d'auteur chez La Pensée Universelle en 1975, alors que l'auteur fait ses études en France, à Limoges puis à Tours, le texte reparaît en 1980 chez Hatier « Monde noir » poche, en coédition avec le CEDA, entre Paris et Abidjan. Mis au programme scolaire, le titre atteint le marché du livre africain qui est visé par cette collection, sans bénéficier d'une telle réception sur le marché du livre français. Les œuvres de l'auteur, présent sur 13 listes de visibilité littéraire, n'ont du reste été l'objet d'aucune thèse en France non plus que de traductions. *Les*

Frasques d'Ebinto est cependant réédité dans la nouvelle collection d'Hatier en 2002. Sept ans plus tard, Amadou Koné évoque en entretien des centaines de milliers d'exemplaires vendus de cet ouvrage, qui serait, selon une enquête récente dont on lui a fait part, le livre le plus lu au Burkina Faso après *L'Enfant noir* de Camara Laye. L'auteur, régulièrement contacté par des lecteurs situés sur le continent africain, s'en dit « très heureux » et explique du reste que c'est d'abord à Abidjan, et par extension en Afrique, qu'il situe son public : « C'est à eux que je parle en premier lieu... » S'il a également édité aux NEI, chez Sépia, et au CEDA, où il fut également responsable éditorial au début de sa carrière universitaire à Abidjan, sa productivité s'est tarie ensuite, sous l'effet de l'exil hors d'Afrique, confie-t-il⁽⁷³⁶⁾.

On le voit à travers ce contre-exemple, les inscriptions génériques et les modes de publications des auteurs méritent d'être envisagés pour cerner les variations de leur réputation établie à réception. Quels sont les points communs des écrivains représentés dans ce palmarès, qui les distinguent des auteurs n'en faisant pas partie ?

Le poids de l'édition : collections de poche et éditeurs hors d'Afrique

Si leurs parcours éditoriaux sont hétérogènes, une première caractéristique agrège les auteurs de ce palmarès : ils ont presque tous au moins un titre publié dans une collection de poche en français (qui comprennent celles de Sépia et de Présence africaine, « Monde noir poche » chez Hatier ou « Motifs » au Serpent à plumes). Les trois écrivains Tchicaya U Tam'si, Werewere Liking et Jean-Baptiste Tati Loutard font exception. L'orientation générique longtemps privilégiée de ces auteurs vers la poésie ou vers le théâtre plutôt que vers la prose contribue peut-être à expliquer cette absence.

Ce type de collection est en effet mieux adapté à la prose, si l'on excepte les collections de poche spécialisées des grands éditeurs, les plus réputés en ce domaine. Les collections de poésie de Gallimard et du Seuil sont ainsi très sélectives puisqu'elles n'ont à leur catalogue que vingt-sept poètes contemporains à elles deux en 2008⁽⁷³⁷⁾. Senghor est alors le seul auteur africain à être publié dans celle du Seuil ; s'y sont ajoutées les œuvres poétiques complètes d'Alain Mabanckou, ainsi qu'une anthologie dirigée par ce même auteur, rassemblant six poètes⁽⁷³⁸⁾. Si *Demain, j'aurai vingt ans*, premier roman de Mabanckou publié dans la collection « Blanche » en 2010, a été également édité en folio, aucune pièce de théâtre ni aucun recueil poétique n'a paru à cette date dans l'une des collections de poche de Gallimard, de même qu'aucun auteur africain n'a encore accédé à la prestigieuse collection La Pléiade.

À cette absence dans les genres poétique et théâtral, on peut opposer la fréquence et la diversité des publications en poche des textes en prose d'auteurs africains, facilitées en partie par la distribution plus aisée de ce type d'ouvrages sur les marchés du livre dans les pays d'Afrique. Nombreux sont les éditeurs qui, malgré des ressources variables en capital symbolique ou

économique, ont créé de telles collections. Ce format peut tantôt constituer un choix de départ, non précédé par une édition brochée (pour Hatier, ou encore pour les éphémères collections « Espace sud » de Nathan et « Espace de la parole » chez Publisud), tantôt distinguer une fabrication alignée sur la collection française, d'une mise en livre bas de gamme destinée à l'export en Afrique (Le Seuil). L'éphémère collection « Motifs » du Serpent à plumes a joué un rôle symbolique décisif pour bien des écrivains africains dont elle a réédité des titres indisponibles en français, les rendant accessibles à de nouveaux lecteurs. En peu de temps, elle a facilité la visibilité d'œuvres épuisées ou disparues, qui se trouvaient parfois mieux diffusées et reconnues en traduction (particulièrement en anglais), à l'instar d'*Une si longue lettre*, de Mariama Bâ, initialement paru aux NEA, après que cette maison a été frappée par la crise^[739]. Un bon nombre d'auteurs accédant à cette collection de poche généraliste n'avaient jusque-là été publiés que par des éditeurs situés en Afrique (tels Monique Ilboudo), d'autres que par des éditeurs spécialisés (comme Etienne Goyémidé), d'autres encore uniquement dans des formats brochés (Gaston-Paul Effa).

De même que les auteurs édités en poche, les auteurs bénéficiant d'une collaboration continue avec un grand éditeur généraliste sont très bien situés dans ce classement. Ainsi, sur les huit écrivains de notre population qui sont entrés au Seuil, seuls deux n'y apparaissent pas. Yambo Ouologuem n'y fit cependant qu'un passage aussi bref que mémorable. Quant à Kossi Efoui, entré en 2001 dans la maison, peu de temps avant Alain Mabankou, il y a bien davantage espacé ses publications. Cela ne l'empêche pas d'être dix ans plus tard l'objet de deux thèses et d'une traduction (en tchèque).

Mais d'autres ont connu des parcours éditoriaux beaucoup plus éclatés et discontinus parmi la trentaine d'écrivains appartenant à ce palmarès, sans se stabiliser longuement dans une maison. Aminata Sow Fall a publié de nombreux textes chez des éditeurs sénégalais et ivoiriens, et connu une certaine dispersion éditoriale en dehors du continent africain, du Serpent à plumes à Actes Sud, en passant par L'Harmattan, les Éditions d'en bas à Lausanne, les éditions Françoise Truffaut. Francis Bebey a fait paraître ses œuvres dans l'édition spécialisée (Sépie, Hatier, L'Harmattan), aux éditions Rencontres à Lausanne, mais surtout chez des éditeurs africains, tels que les NEA et les éditions Clé au Cameroun, son pays d'origine. Comme Werewere Liking, il a donc publié uniquement dans l'édition spécialisée en dehors de ce continent, mais surtout abondamment en Afrique. Jean-Marie Adiaffi y a aussi fait paraître des anthologies, alors que sa poésie et ses nouvelles ont paru chez Pierre-Jean Oswald, L'Harmattan, et Présence africaine, son roman *La Carte d'identité* chez Hatier « Monde noir ».

D'autres auteurs caractérisés par de telles trajectoires ont également publié dans des maisons pratiquant le compte d'auteur. Valentin-Yves Mudimbe a fait paraître des essais et romans chez Présence africaine et Nathan « Espace sud », de la poésie chez Seghers et aux éditions Saint-Germain-des-Prés, mais

aussi des essais et de la poésie chez des éditeurs africains (éditions du Mont Noir à Kinshasa), des carnets autobiographiques chez Humanitas au Canada. Werewere Liking, qui vit à Abidjan, a publié ses premières poésies à compte d'auteur aux éditions Saint-Germain-des-Prés, puis du théâtre au CEDA et aux NEA. Artiste polyvalente, metteuse en scène, peintre, un temps photojournaliste et chercheuse, elle a utilisé les filières offertes par la francophonie et l'édition spécialisée en Europe (Lansman, L'Harmattan « Encres noires ») pour exporter ses écrits et ses performances théâtrales, tout en explorant, localement, l'autoédition (chez Eyo Kiyi) et la multiplication des activités artistiques, ce qui ne l'a pas empêchée d'être invitée au festival des francophonies de Limoges, et récompensée par le prix Noma en 2005. C'est après avoir publié ses premiers romans chez Stock puis Présence africaine qu'Olympe Bhêly-Quenum a eu recours à l'édition à compte d'auteur, du fait des changements que voulaient lui imposer des éditeurs sur les manuscrits qu'il leur proposait. La présence, discrète mais indéniable, du compte d'auteur dans ce palmarès, y compris en France, et pas seulement en début de carrière, révèle bien une différence entre l'espace littéraire africain et le champ littéraire français qui le traverse.

Dans le champ littéraire français en effet jusqu'à aujourd'hui, la pratique du compte d'auteur ou de l'autoédition constituent pourtant de véritables stigmates. Ce sont, surtout, des handicaps explicites pour les auteurs les moins soumis à une demande commerciale, candidats aux instances officielles reconnaissant le statut d'écrivain, et susceptibles, de ce fait, d'atteindre, à l'image de Marie NDiaye, le statut de classique contemporain^[740]. Or, le contrat à compte d'auteur, ostensible dans le fait de publier dans quelques maisons qui ne mettent que celui-ci en œuvre, comme La Pensée universelle et les éditions Saint-Germain-des-Prés, concerne 22 auteurs sur la population des 151, dont certains appartiennent, on le voit, aux strates les plus élevées de la réputation littéraire. Ce type de publication est moins repérable en tant que telle en Afrique, notamment du fait de l'absence de professionnalisation générale de l'édition. L'autoédition, qui consiste à ne passer par aucune structure éditoriale, mais, au mieux, par un imprimeur pour fabriquer, archiver légalement et vendre son livre, y est également représentée. Ces deux pratiques, comptabilisées à partir de leur seule présence apparente dans les bibliographies (qui revient à les sous-représenter) agrègent au total près de 15 % la population restreinte, et une proportion équivalente des 404 auteurs qui composent la population de référence, sans qu'elles ne soient donc corrélées de manière évidente avec une moindre reconnaissance littéraire.

Un autre paramètre témoigne de l'hétérogénéité de ce canon d'auteurs. Plusieurs parmi eux ont en effet mené leur carrière littéraire dans une ou plusieurs langue(s) africaine(s), parfois à côté de publications en langue française. L'œuvre en français de certains d'entre eux a été, avec leur accord et collaboration, traduite dans leur langue maternelle, comme celle de Cheikh Hamidou Kane en peul, celle de Jean Pliya en fon, celle du Tchadien Noël

Nétonon Ndjekery dans des éditions bilingues français-ewe. D'autres ont produit des écrits inédits dans celle-ci, comme Amadou Hampâté Bâ en peul, Boubacar Boris Diop en wolof, Guy Menga pour de la poésie en lari, Jean-Robert Kasele Watuta Laïsi en swahili^[741], mais aussi la linguiste burkinabè Bernadette Dao pour sa poésie en jula. D'autres enfin ont essentiellement écrit dans une langue africaine, comme le poète Hawad en touareg, Cheik Aliou Ndao, Mame Younoussé Dieng en wolof, le poète mauritanien Amadou Oumar Bâ en peul. D'autres auteurs disent pratiquer l'écriture en wolof mais n'ont publié aucun écrit littéraire dans cette langue, comme Aminata Sow Fall ou Ousmane Sembène (même si ce dernier, passé précisément au cinéma dans le but de s'adresser aux Africains non francophones, a produit la plupart de ses films, et le scénario de *Ceddo*, en wolof). Ces publications dans les langues africaines ont pu accompagner l'accès à la consécration de certains auteurs, comme Hampâté Bâ ou Boubacar Boris Diop, dont les publications se caractérisent par une grande diversité, notamment éditoriale, et une forte productivité. Cette représentation, relativement homogène pour les différentes strates de réputation, témoigne de l'intérêt général porté, dans les listes de visibilité littéraire utilisées, aux auteurs qui écrivent dans les langues africaines. Cet effet positif ne suffit pas cependant à intégrer par exemple parmi les auteurs les plus réputés un profil comme celui de Cheik Aliou Ndao, dramaturge engagé dans la défense du wolof et récompensé par le premier prix au festival panafricain d'Alger en 1969 pour sa pièce *L'Exil d'Alboury*, mais dont les livres sont peu diffusés en France, où son œuvre n'a été l'objet d'aucune thèse, et qui n'est pas passé par les filières, notamment théâtrales, de la francophonie^[742].

Si la diversité linguistique va de pair avec la réussite littéraire, l'accès à la strate supérieure de la réputation pour les 59 auteurs les plus reconnus (tableau 7) dépend largement du passage par des éditeurs universalistes publiant à compte d'éditeur et implantés hors d'Afrique. Le grand éditeur généraliste, principalement parisien^[743], offre en effet, contrairement aux maisons plus modestes, la possibilité d'accéder aux prix littéraires français, et de promouvoir les œuvres publiées, grâce au travail des attachés de presse, grâce à l'existence de réseaux de relations, à des annonces dans la presse, la télévision et la radio, ou à l'organisation de tournées de librairie. L'accès aux livres y est aussi en général plus aisé, du fait d'un circuit de commercialisation et de distribution rodé, qui facilite les rééditions des ouvrages, leur visibilité et leur disponibilité sur le marché, matérialisées par l'accès aux grandes chaînes de librairie en Europe et parfois également au marché du livre en Afrique, comme le montrent les exportations du Seuil sur le continent. Pour sortir de l'anonymat, voir reconnue la valeur de son œuvre, et participer au jeu littéraire légitime, le mode d'édition et l'éditeur restent donc deux critères de poids.

Ainsi, deux auteurs comme Sylvain Bemba et Massa Makan Diabaté, qui n'ont pas eu accès à cette édition généraliste, restent tous deux en dehors du canon des 29 auteurs (tableau 6)^[744] malgré leurs publications chez des

éditeurs africains (respectivement les éditions populaires du Mali et Clé au Cameroun) ainsi que chez des éditeurs spécialisés en France (notamment Présence africaine et Hatier « Monde noir »). La comparaison entre les carrières littéraires de Sylvain Bemba et de Sony Labou Tansi éclaire la différence de réception dont ces deux auteurs congolais ont fait les frais, éclatante à l'occasion des vingt ans de leur décès concomitant survenu en 1995. Écrivain prolifique, icône pour toute une scène théâtrale francophone dans les années 1980, dont l'œuvre romanesque a été amplement traduite, Sony Labou Tansi a atteint une consécration internationale incontestable, qui se matérialise par l'intérêt critique croissant pour ses textes, y compris des inédits parus à titre posthume^[745]. Aucun intérêt de cette ampleur n'est visible pour Sylvain Bemba, dramaturge et romancier beaucoup plus discret, largement négligé par les universitaires, dont seul un livre s'est vu traduit depuis le français. Né treize ans avant Labou Tansi, surnommé « l'homme-orchestre de la vie culturelle^[746] » congolaise dans les années 1970 et 1980, Bemba fut pourtant le parrain littéraire et le premier lecteur de ce dernier^[747]. Leurs carrières respectives commencent sous les mêmes auspices, puisqu'ils publient tous deux du théâtre dans de l'édition spécialisée, avec le soutien de RFI et d'une filière francophone, au début des années 1970.

Cependant, lors de leur passage commun au genre romanesque en 1979, Sylvain Bemba publie *Rêves portatifs* aux Nouvelles éditions africaines, alors que Le Seuil accueille *La Vie et demie* de Sony Labou Tansi. Ce dernier s'y est pris à plusieurs reprises pour atteindre cet éditeur, en multipliant les contacts, les demandes de conseils et les apprentissages. Il se plie ainsi aux contraintes génériques, en passant de la poésie, dont ses interlocuteurs chez Présence africaine et Flammarion lui disent qu'elle ne se vend plus, ou qu'il faut un nom pour être publié, au roman^[748]. La comparaison du capital social des deux auteurs permet aussi de prendre la mesure de l'ancrage plus local et africain du premier, alors que le second s'assure des liens d'amitié et une réception plus internationale, dès son premier voyage en France en 1972, suivi par des séjours réguliers hors d'Afrique avec sa troupe théâtrale, notamment *via* les filières de légitimation francophones, à l'instar du festival du Limousin, dont Labou Tansi était un habitué. Proche de Guy Menga, de Tchicaya U Tam'si et de Théophile Obenga, Sylvain Bemba est aussi ami de Jean-Baptiste Tati Loutard, qui l'a décrit comme timide, ayant le « goût de l'effacement et du masque^[749] ». Cela n'empêche pas l'auteur de se situer au centre des sociabilités littéraires de son pays, d'y animer la « phratrie des écrivains congolais^[750] », qu'il a lui-même baptisée ainsi, à travers ses préfaces, dédicaces, corrections de manuscrits, recensions des œuvres de ses confrères^[751]. Journaliste toute sa vie, il a ainsi tenu des chroniques littéraires ou sportives dès les années 1950 dans la presse sous divers pseudonymes, pour *Liaison*, *Le Petit Journal de Brazzaville*, *Mweti* ou *La Semaine africaine*. La réputation de Sony Labou Tansi, qui, d'abord professeur au collège, accepte à la fin de sa vie le même type de responsabilités administratives et

politiques que Bemba, est assurée à l'étranger à travers les prestations de sa troupe, le *Rocado Zulu Théâtre*, fondée en 1979, pour laquelle il écrit et met en scène, et qui se produit en Europe, en Afrique et aux États-Unis. Elle l'est aussi en France à travers le solide réseau social qu'il a su précocement se créer. À l'instar de Françoise Ligier⁽⁷⁵²⁾ et de Gilles Carpentier, nombreux sont ainsi les critiques et agents culturels décisifs avec lesquels il a échangé de la correspondance et entretenu des relations suivies en une période où se constitue l'intérêt pour la littérature africaine en France.

Plus encore que le seul recours à un éditeur généraliste, c'est le cumul d'au moins une publication dans ce secteur, ainsi que dans l'édition spécifique (Lansman, spécialisé dans le théâtre francophone, dans le cas de Sony Labou Tansi), qui favorise le mieux la réussite littéraire. Le passage exclusif par l'édition généraliste, de même que l'ancrage dans l'édition spécialisée, sont moins porteurs que des parutions dans l'une et l'autre de ces filières. C'est donc qu'il existe un modèle, aux allures chronologiques, de trajectoire réussie pour les écrivains africains en activité de 1983 à 2008 : celui qui s'ordonne, le plus souvent de manière successive, de l'édition spécialisée à l'édition sans marquage africain (Seuil, Lattès, Albin Michel, Actes Sud, L'Âge d'homme, etc.). Ce type de parcours semble manifestement ouvrir davantage les portes des distinctions littéraires. Il a été par exemple illustré, dans le palmarès d'auteurs énumérés ci-dessus, par les carrières de Sony Labou Tansi, Alain Mabankou, Fatou Diome, mais aussi par celles d'auteurs tels que Sami Tchak ou Kossi Efoui. La succession chronologique n'est pas toujours linéaire : Emmanuel Dongala passe par exemple d'Albin Michel (premier éditeur dans les années 1970) à Actes Sud (son éditeur attiré en 2010) après un détour par Hatier « Monde noir » et des rééditions au Serpent à plumes.

Ce modèle de carrière éditoriale, souple mais particulièrement révélateur d'une insertion dans des circuits d'édition à l'extérieur du continent africain, ressort donc comme propice à la valorisation de l'œuvre littéraire. Il facilite et améliore, plus que tout autre mode de publication, et en particulier davantage que le recours aux éditeurs situés sur le continent africain, la réception culturelle, universitaire, et internationale des titres publiés.

Les pôles géographiques et linguistiques de la consécration, de l'université française aux traductions

Outre l'importance des lieux et des modes de publication des auteurs consacrés, la comparaison des 3^{ème} et 4^{ème} colonnes du tableau 6 fait ressortir deux profils d'auteurs sur la trentaine qui composent ce palmarès, distingués par l'usage du grisé : ceux dont les œuvres sont davantage l'objet de traductions (dans d'autres langues que le français) que de thèses universitaires en France (en gris foncé) et ceux dans la situation inverse (en gris clair).

Ces données sont à prendre avec précaution, tant elles dépendent de leurs conditions de production, soit des principes de constitution des deux sources mobilisées. Dans le cas de *l'Index Translationum* de l'Unesco, les

informations recueillies jusqu'en 2008 proviennent ainsi d'institutions nationales chargées de fournir les données du dépôt légal. Elles sous-représentent régulièrement les traductions, en fonction de la qualité et de la rigueur des statistiques d'un pays à l'autre^[753], ce qui est manifeste dans plusieurs cas. Les données de cette base n'ont toutefois pas été corrigées ou enrichies, en partant du principe que les biais dans l'accès à l'information n'interdisaient pas les comparaisons internes dûment indexées à leurs sources, pour ces auteurs généralement publiés dans différents pays. Si ces chiffres n'ont qu'une valeur indicative, ils permettent de repérer des tendances, dont l'analyse peut être renforcée par l'examen de cas individuels.

La distinction entre ces deux types d'auteurs recoupe en partie un partage sexué. À l'exception de Werewere Liking et d'Aminata Sow Fall (pour lesquelles le nombre de traductions est cependant sous-représenté), la réception des cinq autres écrivaines de ce palmarès présente un déséquilibre relatif en faveur de la diffusion internationale, et au détriment de leur réception universitaire française. Ainsi, Fatou Diome, entrée en littérature en 2001, plus de quinze ans après tous les autres auteurs de cette liste, et, en partie pour cette raison, moins présente sur les listes de visibilité consultées, a déjà été l'objet d'une thèse, mais aussi d'une dizaine de traductions, aussi nombreuses que rapides pour son plus important succès, *Le Ventre de l'Atlantique*. En dehors de ce palmarès, le même phénomène caractérise la réception de l'œuvre de Léonora Miano, qui n'a commencé à publier qu'en 2005 et fait déjà l'objet d'une traduction, et celle de Fatou Keïta. Sans que son œuvre ne fasse non plus l'objet d'aucune thèse en France, cette dernière a vu en effet cinq de ses titres traduits de 1996 à 2000, en allemand, en espagnol, en catalan et en anglais. Cette écrivaine ivoirienne née en 1955, éditée depuis 1996 par les NEI et par Présence africaine, se caractérise par une reconnaissance internationale de peu d'écho en France, matérialisée par les récompenses acquises par ses œuvres en dehors de ce pays. Elle reçut ainsi le prix d'excellence littéraire décerné par le ministère de la culture de Côte d'Ivoire pour son roman engagé contre l'excision, *Rebelle*, un *best-seller* dans le pays, mais fut aussi nommée membre du jury du prix Noma de 2003 à 2005 et sélectionnée comme animatrice d'ateliers d'écriture pour l'Unesco. Après des études successivement menées en Côte d'Ivoire, à Londres où elle passe une année, puis à Caen où elle soutient un doctorat en études anglo-saxonnes, elle commence à écrire aux États-Unis où elle mène une recherche sur les écrivaines noires aux États-Unis et en Angleterre financée par une bourse *Fulbright*. Essentiellement connue et récompensée pour ses œuvres destinées à la jeunesse, elle est maître-assistante en littérature anglaise à l'Université de Cocody.

La réception d'Angèle Rawiri est, avec celle de Werewere Liking, la seule à contrevenir à cette hiérarchie en faveur de la traduction concernant les écrivaines, puisque cette auteure gabonaise a fait l'objet de cinq thèses en France, alors qu'aucun de ses romans n'a été traduit. Ce déséquilibre ne peut

pourtant être mis au compte, comme c'est le cas pour Werewere Liking et la série d'autres auteurs qui le subissent, d'une orientation générique favorisant la poésie et le théâtre, deux genres moins traduits^[754].

Les œuvres de Tchicaya U Tam'si, Jean-Baptiste Tati Loutard et Sony Labou Tansi sont en effet comparativement beaucoup moins traduites que celles des autres classiques, et essentiellement pour leurs contes ou récits, ce qui est aussi le cas de Jean-Marie Adiaffi, principalement poète, mais dont seules les œuvres en prose ont été traduites. L'œuvre uniquement poétique et théâtrale de Bernard Zadi, qui a fait l'objet de quatre thèses, ne comprend toutefois qu'un seul titre traduit. Ce fait n'empêche pas des auteurs situés en dehors de ce palmarès, mais dotés d'une légitimité auprès de leurs pairs poètes d'être traduits dans ce circuit voué à une reconnaissance de long terme. Gabriel Okoundji, né et ayant grandi au Congo, installé en Aquitaine, a ainsi fait paraître ses premiers textes dans des revues spécialisées en poésie occitane – ses recueils ont été traduits dans plusieurs langues, dont l'occitan, le basque, le finnois, l'italien et l'anglais.

Les flux de traductions littéraires de la France vers les États-Unis depuis les années 1990, que les textes soient poétiques ou romanesques, s'inscrivent de toute façon de manière privilégiée dans le circuit de production restreinte, et ne relèvent pas d'une culture de masse, et ce, plus encore pour les auteurs africains. Les traductions de leurs livres sont pour leur plus grande part publiées par des presses universitaires, et/ou dans des collections spécialisées, comme « Francophone literature from the Caribbean and Africa » (« CARAF »), lancée par James Arnold et Kandjioura Dramé aux Presses Universitaires de Virginia à la fin des années 1980^[755]. Le dynamisme de cette collection reflète l'intérêt croissant aux États-Unis pour la production d'auteurs africains ou caribéens, particulièrement à l'université.

La littérature africaine reste ainsi une niche, même si la sélection des titres traduits révèle aussi le poids de la prose, et celui des succès de librairie. Les textes d'auteurs africains de langue française furent traduits en anglais dès 1964 chez Heinemann, maison d'édition pionnière dans le commerce de ces livres^[756]. Les trois auteurs traduits du français les mieux vendus de l'« *African Writers Series* » furent Mongo Beti, Ferdinand Oyono et Sembène Ousmane^[757]. Les trois écrivaines africaines de langue française traduites dans la collection, Mariama Bâ (dès 1981), Calixthe Beyala (en 1995), et Véronique Tadjo (en 2001) l'ont été à un rythme plutôt plus rapide que leurs homologues masculins – conformément à une politique de rattrapage en ce domaine assumée par l'équipe éditoriale, et qui ne concerne pas uniquement les traductions depuis le français^[758]. Outre ces succès de vente, les traductions de textes comme les recueils poétiques de Senghor, Tchicaya U Tam'si, ou David Diop dans cette collection bénéficièrent également d'une réception universitaire et critique favorable^[759]. Mais les titres répertoriés dans l'*Index* font surtout la part belle à ceux qui ont atteint le circuit de grande production – parmi les titres publiés par Fatou Diome, seul *Le Ventre de*

l'Atlantique, succès de librairie ayant atteint les 200 000 exemplaires en France, a par exemple été traduit en 2011.

En ce sens, les auteurs bien traduits mais comparativement plus délaissés par l'université française se caractérisent par des œuvres essentiellement en prose, qui semblent assez bien diffusées en langue française : Amadou Hampâté Bâ, mais aussi Francis Bebey, Birago Diop, Emmanuel Dongala et Ousmane Sembène. Certains de ces auteurs ont eu des parcours atypiques de touche-à-tout, polyvalents et reconnus dans d'autres sphères artistiques que la littérature : la musique pour Francis Bebey, le cinéma pour Ousmane Sembène, la spiritualité, l'ethnologie et l'histoire pour Amadou Hampâté Bâ. C'est aussi le cas, à l'extérieur de ce palmarès, de Jean Pliya, dont six titres ont été traduits, mais qui n'a fait l'objet d'aucune thèse. Kama Kamanda a vu dix de ses titres (essentiellement de la poésie et des contes) traduits de 1997 à 2004, non pas en anglais mais en chinois, en macédonien, en japonais et en tchèque. Son œuvre, qui n'a fait l'objet d'aucune thèse en France, et qui comporte de premières publications à compte d'auteur, fut ensuite légitimée par ses préfaciers (dont Senghor) et récompensée par différents prix littéraires, dont ceux de l'Académie française. Kama Kamanda, qui vit en Belgique depuis les années 1970, se présente cependant comme un écrivain congolais doté d'une ascendance égyptienne mythique : écrivain à plein temps présent dans les médias, il affiche volontiers ses capitaux social et symbolique^[760].

Après avoir examiné les compositions démographique, sociologique et géographique de la population, de même que les facteurs qui favorisent sa réputation littéraire, on peut désormais en proposer une représentation géométrique à travers une analyse des correspondances multiples (ACM) permettant de distinguer certains des lieux, géographiques comme éditoriaux, qui polarisent l'espace littéraire africain.

Une représentation de l'espace littéraire africain

Pour décrire l'espace littéraire africain à partir de la somme d'informations recueillies sur les parcours sociaux, géographiques et littéraires des auteurs, l'ACM est un outil propice^[761]. La technique permet en effet de ressaisir de manière synthétique l'ensemble des caractéristiques sociologiques et géographiques connues de la population et surtout, d'offrir une distribution visuelle des individus qui composent les différentes strates de reconnaissance littéraire, en rapportant leur place dans cet espace aux caractéristiques génériques et éditoriales de leurs publications.

La sélection des variables actives et des variables supplémentaires

La sélection des variables a été orientée par la question de l'accès à la reconnaissance littéraire pour les 151 écrivains de la population restreinte.

Descriptive, la technique de l'ACM permet en outre de représenter un ensemble de variables et d'auteurs à travers plusieurs dimensions. L'espace d'interrelations ainsi constitué désigne des polarités entre variables particulièrement corrélées et, à travers elles, rapproche des individus partageant un grand nombre de modalités de variables, éloignant ceux qui en partagent le moins. La description des polarités à l'œuvre dans un tel espace met en évidence des similitudes de profils, en montrant les modalités souvent associées selon telle ou telle dimension.

L'objectif étant de représenter la distribution des auteurs en fonction de leurs pratiques concrètes de publication littéraire, nous avons sélectionné comme variables actives les informations les plus brutes possibles concernant ces dernières. Celles-ci ne relèvent pas, globalement, d'une interprétation ou d'un ajout de sens de notre part, mais retraduisent, quant aux œuvres littéraires effectivement publiées de 1945 à 2008, des choix génériques ou des orientations éditoriales. L'idée est que la manière de publier vaut prise de position à l'égard d'un ensemble de textes, des institutions littéraires existantes, et des rôles possibles de l'écrivain, dramaturge, conteur ou essayiste par exemple. Le choix des quinze variables actives a aussi suivi les principes de non-redondance, d'indépendance, d'équilibre relatif des effectifs, et de prudence lorsque trop de renseignements étaient manquants.

Nous avons d'abord intégré comme variables principales les genres littéraires pratiqués par les auteurs, à travers leurs œuvres publiées. À cette fin, nous nous sommes appuyée sur les classifications génériques retenues dans la base Litaf, en opérant trois types de regroupements pour éviter les effectifs trop réduits : le conte avec la littérature traditionnelle d'une part, une catégorie d'ouvrages savants, qui regroupe essais, anthologies ou ouvrages critiques d'autre part, les genres en cours de légitimation enfin, qui rassemblent la chanson, le polar, et la littérature pour la jeunesse. Les variables ont été constituées sur un mode dichotomique, sur le modèle « a publié au moins un titre de » / « n'a publié aucun titre de ». Les autres genres littéraires pris en compte sont le roman, les nouvelles, le théâtre, la poésie, le genre autobiographique, ainsi que la publication d'écrits dans les langues africaines, codée à part⁽⁷⁶²⁾.

Afin de faciliter la qualité et la lisibilité des résultats, nous avons utilisé des codages synthétiques des modes d'édition, répondant aux clivages pertinents mis en avant lors des analyses précédentes. Ainsi, quatre variables opèrent des regroupements à partir de critères géographiques et des classifications majeures qui organisent le monde éditorial situé hors d'Afrique, majoritairement à Paris. Nous avons opposé de ce fait, en utilisant quatre modalités pour isoler les cas de cumul, les éditeurs ou les collections éditoriales spécialisées sur l'Afrique ou la francophonie de ceux qui se présentent comme généralistes. Le Serpent à plumes a été codé comme un éditeur généraliste, au même titre que Le Seuil, ou encore Flammarion. En revanche, « Continents noirs », quoique collection de Gallimard, a été codée

comme un éditeur spécialisé, au même titre que Pierre-Jean Oswald, Dapper ou Silex. L'« ancrage » signifie le fait de n'être publié que dans ce type d'édition hors d'Afrique, le « passage » caractérisant au contraire un auteur passé ensuite à l'édition universaliste. Le seul recours à l'édition généraliste, ou aucune publication dans l'édition hors d'Afrique hors compte d'auteur, sont les deux autres modalités de cette variable. Une variable dichotomique distingue les auteurs ayant publié au moins un titre chez un éditeur situé sur le sol africain. Deux autres variables, indépendantes des deux précédentes, ont été intégrées à l'analyse sur ce même modèle : la publication de titres dans une maison pratiquant ouvertement le compte d'auteur, ainsi que le fait d'avoir publié au moins un titre dans une collection de poche.

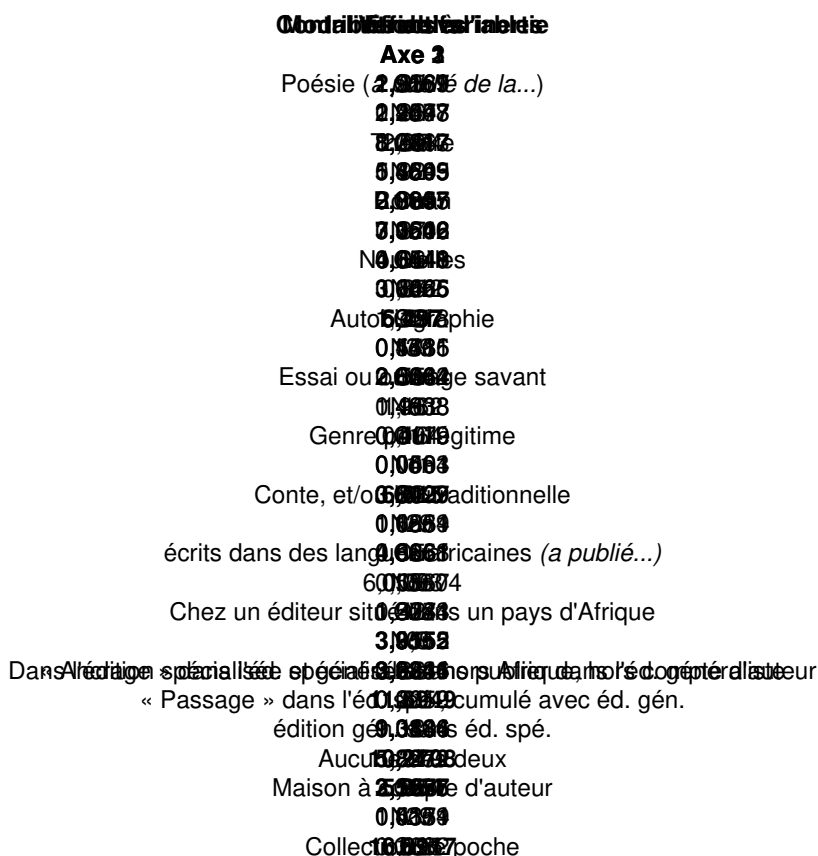
Outre les lieux et les modes d'édition, l'ajout de deux variables permet de prendre en compte l'inscription de la trajectoire éditoriale dans une temporalité littéraire, matérialisée par les dates de première et de dernière publication d'un titre. Il s'agit de la durée de la carrière, comportant trois modalités (moins de 20 ans entre la parution du premier titre littéraire et celle du dernier, entre 21 et 30 ans, plus de 30 ans), distincte de l'appartenance à l'une des quatre générations littéraires établies à partir de la date de publication du premier titre littéraire (tableaux 1 et 2).

Plus nombreuses, les variables supplémentaires se composent de trois ensembles. Une première série est constituée par les propriétés sociales et géographiques des individus. Pour faciliter la lisibilité des résultats, nous avons opté pour les nomenclatures les plus synthétiques des trois caractéristiques socio-démographiques prises en compte, soit la dernière activité principale exercée connue, le plus haut niveau d'études atteint, et l'origine sociale, matérialisée par la profession du père de l'écrivain. Cette dernière a été répartie en trois modalités : les classes sociales favorisées (noble ou aristocrate, politicien, haut fonctionnaire ou diplomate, propriétaire terrien, riche commerçant, médecin ou pharmacien), les catégories sociales dotées de ressources culturelles importantes (féticheur, marabout, griot, musicien, sculpteur, artiste) et les classes sociales défavorisées (petit commerçant, artisan, pêcheur, paysan, ouvrier). Outre la variable de sexe, trois variables de localisation et de trajectoire géographiques ont été ajoutées : la nationalité de référence, qui correspond en général au lieu principal de socialisation en Afrique, avec seize modalités, d'une part ; le continent de résidence d'autre part (Afrique, Amérique ou Europe) ; ainsi qu'une variable synthétique de parcours migratoire, répartie en quatre modalités⁽⁷⁶³⁾ (graphique 2).

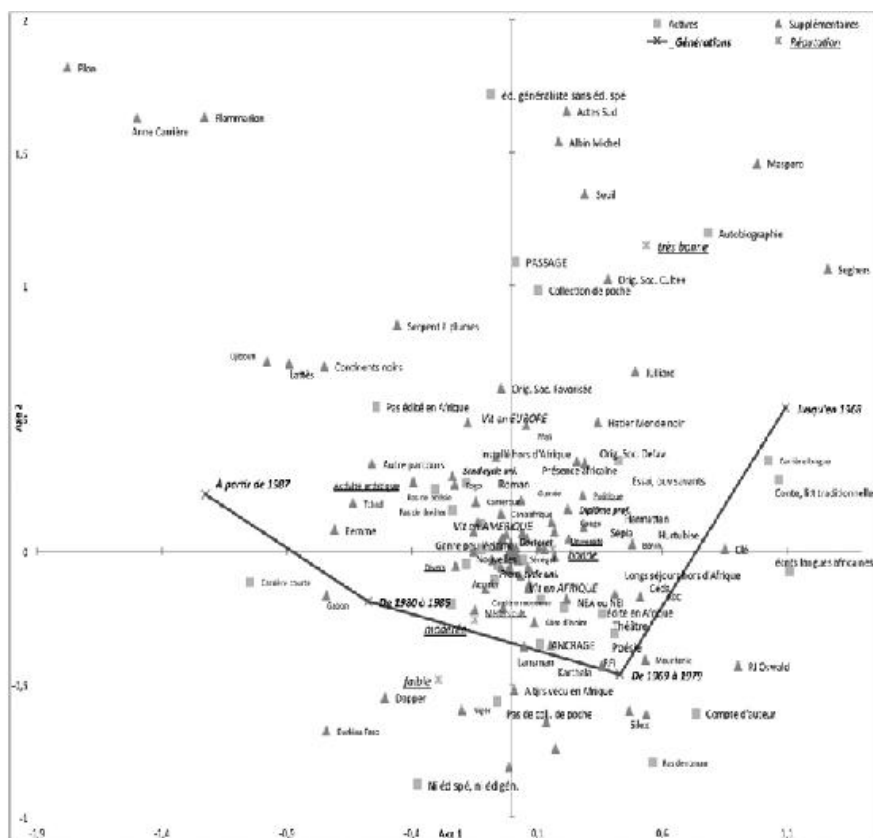
Une deuxième série de variables supplémentaires a permis d'intégrer les maisons et les collections éditoriales les plus représentées parmi les auteurs, ou les plus décisives. Le caractère illustratif de la variable, constituée sur un mode dichotomique, autorise cette fois l'intégration de petits effectifs, donc des groupes d'écrivains publiés chez des éditeurs distinctifs, comme Le Seuil, Actes Sud, Hurtubise, Sépia, Dapper, Flammarion, Anne Carrière, etc.

La variable de réputation littéraire a été également ajoutée, à travers l'indicateur synthétique, codé en quatre modalités (tableau 7). Le choix de ce codage atténue des différences numériques très importantes entre les scores, révélatrices de l'effet Matthieu commenté précédemment. Comme le relève Philippe Cibois, l'ACM n'est pas l'outil adéquat pour étudier de tels phénomènes de sur-sélection⁽⁷⁶⁴⁾.

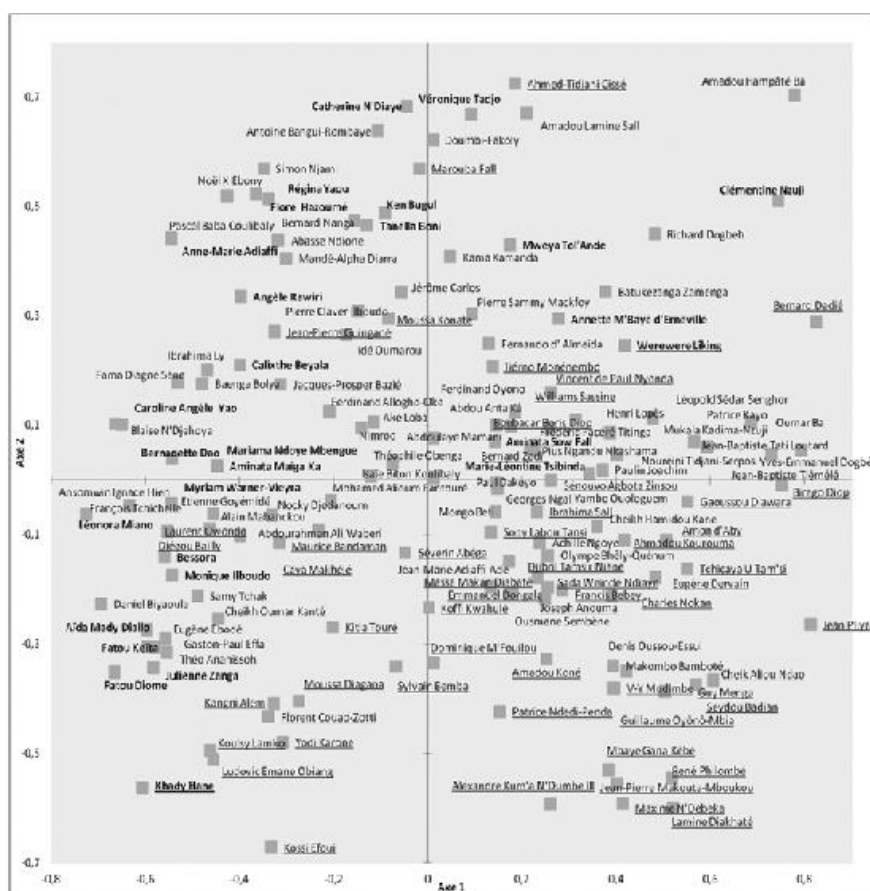
Le choix d'ajouter ces variables comme illustratives leur permet de ne pas figurer au nombre des données qui déterminent activement la structure de l'ACM. Ce n'est que dans un second temps qu'elles viennent y prendre une place assignée par les modalités qui caractérisent les individus pris en compte. Leur position est donc calculée en aval, du fait des coordonnées de ces écrivains, établies par le seul jeu des variables actives. La disposition de ces variables sur le graphique, particulièrement celle de l'indicateur de réputation littéraire qui retraduit le capital symbolique, est donc un enjeu fort de l'ACM. Celles-ci peuvent en effet se distribuer d'une manière ordonnée, pleine de sens par rapport aux polarités qui se dégagent des axes à partir des variables actives : une homologie de structure entre la distribution de ces deux types de variables, qui permet de conforter la cohérence des axes, en est alors d'autant mieux établie.



Lecture : Plus la contribution d'une modalité à l'inertie est élevée, plus cette dernière constitue et oriente l'axe concerné. Ainsi, la modalité « a publié au moins un titre dans une collection de poche » contribue de manière particulièrement forte à l'axe 2. De telles modalités ont été signalées typographiquement par le caractère gras.



Graphique 5 : ACM globale (dimensions 1 et 2). L'espace des pratiques de publications littéraires (variables actives), des propriétés sociales, géographiques et de réputation (variables supplémentaires).



Graphique 8 : ACM globale (dimensions 1 et 3). L'espace des individus.

La typographie adoptée retranscrit les modalités de la variable du sexe : **Femme / Homme** ; et celle de la variable générique (théâtre) : *a publié au moins un titre de théâtre / N'a publié aucun titre de théâtre*

Quatre pôles générationnels

Pour comprendre la façon dont se distribuent les modalités sur les graphiques 5 et 7, examinons la signification des polarités mises en évidence sur les trois axes considérés.

Précisons d'abord que le graphique 5 représente la disposition des variables actives et supplémentaires en fonction des dimensions 1 et 2 ; le graphique 6 une distribution exhaustive des 151 individus pris en compte dans l'analyse, avec leurs noms d'écrivains, sous leur forme la plus connue, à nouveau en fonction des axes 1 et 2. La représentation des individus permet d'examiner à quel point ceux-ci forment ou non un ensemble homogène autour des caractéristiques envisagées, dont certaines ont été en ce sens typographiquement signalées. Les graphiques 7 et 8 fournissent respectivement une représentation de la distribution des deux ensembles de variables actives et supplémentaires, puis des 151 auteurs, mais cette fois selon les dimensions 1 et 3. Les résultats de l'analyse figurent également sous une forme chiffrée dans un tableau qui précise les contributions de chaque modalité de variable à l'inertie, avec les effectifs des groupes d'individus correspondant à chacune d'entre elles, pour les trois premiers axes.

Le premier axe (graphique 5) est essentiellement polarisé par les générations et la durée de carrière, ainsi que par les genres littéraires : le conte, les écrits dans les langues africaines, la poésie et le théâtre. Il oppose, à droite de l'axe 1 (horizontal), les individus dotés d'une carrière longue et entrés en littérature avant 1969, aux individus caractérisés par une carrière courte et ayant publié leur premier titre à partir de 1987, mieux représentés à gauche. La publication de contes ou de littérature traditionnelle, d'écrits dans les langues africaines et, dans une moindre mesure, d'essais et d'ouvrages savants, de recueils de poésie, de pièces de théâtre, couplés au recours plus fréquent à des éditeurs situés sur le continent africain et à la pratique du compte d'auteur, pèsent aussi à droite de cet axe, alors que le roman y contribue légèrement à gauche. Cet axe peut en somme être défini comme une mesure de l'ancienneté et de l'établissement dans l'espace littéraire africain, croissante de la gauche vers la droite du graphique.

Le deuxième axe (vertical) se définit par une segmentation liée aux modes et aux lieux d'édition, à laquelle s'ajoutent la publication de romans et celle d'autobiographies. En haut du graphique apparaissent les écrivains ayant publié dans l'édition généraliste, plus bas ceux qui ont été également publiés dans l'édition spécialisée, proche des auteurs ayant édité au moins un titre dans une collection de poche, puis de ceux n'ayant pas été édités en Afrique. Ils sont opposés, dans la partie basse du graphique, à ceux qui se sont ancrés dans l'édition spécialisée et, à l'extrémité, à ceux qui, publiés seulement en Afrique ou à compte d'auteur, n'ont été publiés ni dans des collections de poche, ni dans l'édition spécialisée, ni dans l'édition généraliste. Les deux autres modalités qui contribuent le plus à l'inertie sont la publication d'au

moins un écrit autobiographique, en haut de l'axe 2, et, en bas de celui-ci, le fait (distinctif numériquement) de ne pas publier dans ce genre dominant qu'est le roman. Comme le confirme la disposition de la variable supplémentaire de réputation, signalée typographiquement, l'orientation de ce deuxième axe recoupe largement le clivage, marqué, entre les auteurs les plus réputés et les auteurs les moins réputés de la population. Les premiers sont surreprésentés en haut de l'axe 2, alors que les seconds sont bien représentés en bas de celui-ci. Cet axe s'ordonne donc selon l'étendue, nationale ou internationale, et le volume de la diffusion des ouvrages sur le marché, qui augmentent du bas vers le haut. Une telle diffusion est liée au format de poche, à la pratique du roman, et au passage par les éditeurs les plus distinctifs hors d'Afrique.

Le troisième axe (graphique 7) entremêle davantage que les deux précédents les orientations génériques et éditoriales des écrivains, ainsi que leur appartenance générationnelle. Il fait figurer à l'extrémité supérieure de l'axe 3 les individus qui ne sont publiés ni dans l'édition généraliste ni dans l'édition spécialisée, les carrières moyennes, les auteurs ayant publié des autobiographies, ceux qui n'ont fait paraître ni théâtre, ni nouvelles, et, surtout, les écrivains entrés en littérature entre 1980 et 1986. À l'extrémité inférieure du graphique sont au contraire davantage représentés les écrivains dotés de carrières courtes ou de carrières longues, les auteurs entrés en littérature à partir de 1987, les écrivains ayant publié du théâtre et des nouvelles, ceux qui ont pratiqué le compte d'auteur, ainsi que ceux qui se sont ancrés dans l'édition spécialisée. Les générations restent ordonnées de la plus ancienne à droite à la plus récente, à gauche, le long de l'axe 1. L'édition spécialisée, représentée exclusivement en bas du graphique, alors qu'elle ne l'est pas du tout en haut de celui-ci, fait ressortir les particularités des auteurs publiés dans les années 1980, dernière génération à être massivement restée installée en Afrique. Cet axe se définit donc par le rapport à l'Afrique : il oppose le recours à l'édition spécialisée en littérature africaine (en bas) au lieu de vie sur le sol africain (en haut).

De l'espace des positions aux textes littéraires : l'exemple de la représentation de la colonisation par deux auteurs consacrés, Amadou Hampâté Bâ et Ahmadou Kourouma

Les textes littéraires des auteurs représentés dans cet espace littéraire africain peuvent être comparés, moyennant la prise en compte des nombreuses médiations qui contribuent à en expliquer la forme esthétique propre : trajectoires sociales distinctes des écrivains, genre littéraire choisi, mode d'énonciation, etc. Les choix d'écriture peuvent ainsi retraduire, sur un mode spécifique, les différences de positions occupées par leurs auteurs dans cet espace. Les places d'Amadou Hampâté Bâ et d'Ahmadou Kourouma sur les graphiques 6 et 8 se révèlent très proches du point de vue de leur capital symbolique, comme le matérialise leur proximité dans le cadran droit supérieur du graphique 6, quoique Kourouma bénéficie avec davantage de force de l'effet Matthieu. Ils se distinguent cependant davantage par leurs orientations

génériques et éditoriales et leurs rapports à l'Afrique, comme l'atteste leur écart dans le graphique 8 (Hampâté Bâ restant dans le même cadran, quand Kourouma bascule dans le cadran droit inférieur). Si tous deux ont principalement publié leurs ouvrages dans l'édition généraliste (Le Seuil pour Hampâté Bâ, UGE et Actes Sud pour Hampâté Bâ), Kourouma a aussi ponctuellement eu recours à l'édition spécialisée (Lansman) et Hampâté Bâ publié dans la collection « les classiques africains ». Leurs parcours se distinguent sur les plans politique et géographique. Alors que Kourouma fut un opposant précoce à Félix Houphouët-Boigny, Hampâté Bâ en fut l'ami, sur des fondements toutefois plus spirituels que proprement politiques⁽⁷⁶⁵⁾. Surtout, Hampâté Bâ, qui n'est venu pour la première fois en France qu'à l'âge de cinquante ans, et sans s'y installer définitivement, a toujours vécu en Afrique, où il a connu une importante mobilité, finissant ses jours à Abidjan. Kourouma, qui a fait une partie de ses études supérieures en France et épousé une Française, a passé sa vie professionnelle dans différents pays d'Afrique, avant de s'installer entre la France et la Côte d'Ivoire.

La manière dont ces deux auteurs représentent la période coloniale dans des textes parus au début des années 1990, le roman *Monnè, outrages et défis* (Kourouma) et les deux premiers tomes des mémoires d'Hampâté Bâ (*Amkoullel, l'enfant peul* et *Oui, mon commandant !*) témoigne de techniques d'écriture parfois comparables mais dont l'usage se distingue fermement. La place prise par les images naturelles et végétales chez Hampâté Bâ, les procédés rhétoriques qui lui permettent de procéder à des synthèses et de tempérer tout jugement, le recours à des savoirs traditionnels et spirituels, s'opposent à la représentation de la colonisation comme un acte violent, à la mise en cause des intermédiaires collaborateurs, distingués du peuple victime de Soba, et au travail profond du parallèle entre les situations coloniales et postcoloniales chez Ahmadou Kourouma.

De mêmes ingrédients – l'ironie, l'art du récit, la complexité de l'énonciation – sont mobilisés d'une manière spécifique dans ces deux textes pour restituer une ambivalence qui s'origine dans deux expériences biographiques extrêmement divergentes. L'acceptation ambivalente de la colonisation comme une épreuve nécessaire, permise par la posture de mémorialiste postcolonial que se crée Hampâté Bâ, s'inscrit en faux contre le choix constant de l'opposition politique et morale que fait Kourouma. Chez ce dernier, la fiction devient un symbole de résistance collective, au nom du service de la vérité, celle de ses impressions d'enfant frappé par les souffrances des travailleurs forcés. Au contraire, la colonisation est une épreuve surmontée dans l'histoire de vie aussi exceptionnelle qu'individuelle d'Hampâté Bâ, qui, en mal de légitimation, fait retour sur son itinéraire social et sur son élection spirituelle lui permettant d'atteindre une forme de détachement philosophique. Ce trajet n'exclut pas une dimension auto-justificatrice, qui renvoie au modèle de la confession, et interroge la véracité de ce témoignage littéraire, malgré son appui sur une « mémoire africaine⁽⁷⁶⁶⁾ » propre aux peuples de tradition orale. Ces deux auteurs jouissent d'un écho très différent auprès des générations ultérieures d'écrivains africains. Kossi Efoui, dramaturge et romancier originaire du Togo, se présente par exemple volontiers comme un héritier de Kourouma. Lauréat du prix Ahmadou Kourouma, l'auteur a souvent avoué sa dette à l'égard de ce dernier, alors qu'il a érigé Hampâté Bâ et ses « formules-hamac », « dépositaires de sagesse éternelle », en repoussoir⁽⁷⁶⁷⁾.

sens à attribuer à ce troisième axe, polarisé en fonction de la troisième génération, nettement différenciée de celles qui la précèdent et lui succèdent. Le continent principal de résidence permet d'abord d'opposer les écrivains représentés vers le haut, qui vivent pour la plupart sur le continent africain, puis, en descendant le long de l'axe, ceux qui sont plus nombreux à s'être installés en Europe, et enfin en Amérique. Les trois autres propriétés sociales opposent en haut les individus les moins dotés en ressources culturelles et sociales (premier cycle universitaire, ou diplôme professionnalisant, origine sociale défavorisée ou marquée par un important capital culturel, métiers de la culture), aux écrivains qui le sont davantage (une origine sociale favorisée, le doctorat ou le second cycle universitaire, l'exercice d'une fonction politique, diplomatique ou universitaire, le fait de vivre d'une activité artistique). La variable de sexe, signalée typographiquement, polarise aussi fortement la représentation de ces deux axes. On trouve davantage de femmes en haut à gauche, alors qu'il n'y en a aucune dans le cadran en bas à droite du graphique, qui représente un pôle spécialisé dans le théâtre, à travers les éditeurs Lansman, RFI, Acoria, et les écrivains issus du Congo et du Togo.

Sur les graphiques 5 et 7, l'on peut voir cependant combien les diplômes élevés et les positions sociales dominantes (le doctorat, l'exercice d'une fonction politique ou universitaire) situés, dans les deux cas, les plus au centre du graphique de leurs groupes de modalités de variables, constituent en quelque sorte le lieu moyen de l'espace littéraire africain. Ils permettent de s'y faire comme naturellement une place, en vertu de la remarquable sur-sélection sociale des écrivains africains par rapport à leurs sociétés d'origine. Mais d'autres propriétés culturelles (l'activité artistique, le second cycle universitaire ou le diplôme professionnalisant) sont au contraire réparties de manière moins homogène dans la population d'auteurs, et davantage corrélées à d'autres variables, comme l'appartenance générationnelle. La place des genres peu légitimes, également situés au centre du graphique dans les deux cas, offre aussi une représentation visuelle de leur légitimation littéraire et de leur indépendance par rapport à l'accès à la reconnaissance littéraire. Si les femmes publient ainsi, plus que la moyenne des auteurs, de la littérature pour la jeunesse, c'est aussi le cas des deux écrivains les plus réputés que sont Ahmadou Kourouma (auteur de quatre albums illustrés, et d'un récit pour enfants à la fin de sa carrière), et Senghor qui signe en 1953 avec Abdoulaye Sadj *La Belle histoire de Leuk-le-lièvre*, destiné à être étudié au cours élémentaire dans les écoles d'Afrique noire dès la période coloniale.

Si l'on reprend le graphique 6, quatre groupes d'auteurs peuvent y être distingués à partir des résultats de l'ACM, à l'aide d'une classification automatique qui les rassemble principalement en fonction de leur appartenance générationnelle (axe 1) et de leur réputation (axe 2). En haut à droite, les auteurs entrés en littérature jusqu'en 1968 se caractérisent par une très bonne réputation littéraire. Souvent publiés dans des collections de poche, certains d'entre eux ont pratiqué le genre autobiographique, le conte ou la

littérature traditionnelle et ont été publiés dans des langues africaines. C'est dans ce groupe que l'on trouve le plus fort contingent d'auteurs édités chez Présence africaine ou Maspero, Clé ou Hatier « Monde noir ». Plus bas se trouve un grand nombre d'auteurs de la deuxième génération : on trouve en leur sein beaucoup de dramaturges et de poètes, d'auteurs ancrés dans l'édition spécialisée et ayant eu recours au compte d'auteur. Les écrivains de ce groupe sont aussi globalement moins nombreux que dans les autres groupes à avoir été édités en livre de poche. Dans le cadran en bas à gauche se situe le groupe d'auteurs ayant fait paraître leur premier titre entre 1980 et 1986. Peu souvent publiés dans des collections de poche, ayant rarement fait paraître du théâtre, des essais, ou des nouvelles, ils sont aussi une majorité, dans ce groupe, à n'avoir publié de titres ni dans l'édition généraliste, ni dans l'édition spécialisée. Ils sont en revanche beaucoup plus nombreux que les autres auteurs à avoir fait paraître au moins un titre chez un éditeur situé en Afrique, et à s'être massivement installés sur ce continent, qu'ils sont également beaucoup plus susceptibles que les autres générations de n'avoir jamais longuement quitté. Dans le cadran en haut à gauche, les auteurs entrés en littérature à partir de 1987 sont surreprésentés : peu publiés en Afrique, ils vivent le plus fréquemment en Europe, où ils se sont installés. Les auteurs de ce groupe ont peu publié de poésie ou de contes, mais sont en revanche nombreux à avoir fait paraître des titres au Serpent à plumes, chez « Continents noirs » ou Flammarion.

Les particularités statistiques de la génération entrée en littérature dans les années 1980, mises en évidence sur ces deux graphiques 6 et 7, demandent à être plus précisément élucidées. Les femmes figurent, pour la première fois, en nombre dans ce contingent d'auteurs qui semble cependant, au contraire de la génération précédente, défavorisé sur le plan éditorial. De manière intéressante, aucun auteur d'origine africaine entré en littérature entre 1980 et 1986 n'est représenté parmi les signataires du manifeste pour une littérature-monde. C'est pourtant parmi eux qu'ont vu le jour un bon nombre des revendications reprises par le manifeste – critique des filières spécifiques ou francophones, des horizons d'attente restreints dont ils font les frais, légitimité du double passeport ou des affiliations contraires, etc. Pour élucider cette énigme, il nous faut quitter les images, encore largement statiques, qu'offre l'ACM de l'espace littéraire africain afin de comprendre, à l'aide d'études de trajectoires sur la longue durée, les paramètres de la féminisation, de la professionnalisation et de la médiatisation de cette population, ainsi que le contraste saisissant entre les destinées éditoriales de ces deux dernières générations.

Les aléas de la consécration, une affaire de génération

prennent leurs enfants, tous leurs enfants, mêmes les illégitimes et les envoient dans le "pays des Blancs loin, loin, loin et loin là-bas" où certains d'entre eux n'ont plus envie de revenir "au pays" et il paraît même qu'ils ont déjà changé de nationalité. De très grands mégalomanes qui ont droit à toute facilité, à tous les privilèges et bien sûr à toutes les couvertures. Un scandale, entre autres, financier dont l'un d'eux est le maladroît auteur est si vite enterré^[768]. »

Le cas du « maladroît auteur » des lignes placées en exergue illustre peut-être l'« enterrement » symbolique qu'elles dénoncent. Ayant rédigé et publié ce texte chez Sépia, à dix-neuf ans, depuis son Gabon natal, Hubert Freddy Ndong-Mbeng a plus tard émigré à Paris, où il n'a fait paraître aucun nouveau titre, par insatisfaction face aux exigences des éditeurs auxquels il proposait un manuscrit^[769]. Pourtant, la réception favorable des *Matitis*, roman remarqué, vendu à 10 000 exemplaires, épuisé depuis 2003, qui fit l'objet de critiques universitaires et d'adaptations théâtrales, a facilité son installation en France, où il a été introduit auprès d'agents culturels décisifs^[770]. Comment expliquer l'interruption de cette carrière prometteuse, alors que l'auteur confesse un sentiment de vocation précoce et de marginalité sociale dans son pays d'origine ? Si c'est en 1992 que Ndong-Mbeng a publié *Les Matitis* (donc, avant 1994), on peut parler à son propos, en suivant ses aveux rétrospectifs, de vocation contrariée, comme dans les cas de Yodi Karone, Simon Njami, ou Bolya Baenga, qui déclaraient fermement dans les années 1980 avoir l'intention de poursuivre une carrière littéraire, pourtant interrompue par la suite.

Ce sort est-il dû à son appartenance socioprofessionnelle, comme le suggère cet extrait ? Dans le roman dont il est issu, empreint d'un regard sociologique sur les trajectoires de quatre jeunes des bidonvilles de Libreville, l'écrivain oppose en effet, sur leur milieu d'origine et leur lieu de vie, les fils de « grands mégalomanes », élite qui peut se permettre de voyager et de s'installer à l'extérieur de l'Afrique, aux « maladroïts auteurs », aux origines sociales implicitement moins favorisées, restés au pays. En lien avec cette opposition, le contraste entre la réception plus ou moins réussie d'écrivains de différentes générations peut cependant être rapporté, de manière plus évidente, aux recompositions successives de l'espace des possibles éditoriaux qui leur sont offerts. Après avoir prêté attention aux parcours éditoriaux du canon d'auteurs les plus réputés, s'attarder sur des figures plus obscures peut permettre de comprendre les facteurs conjoncturels qui ont pu peser sur leurs trajectoires. Pourquoi tel tournant, engagé facilement par tel auteur, que sa réception a pu encourager, n'a pu être pris par un autre, pourtant comparable ? Afin de mieux identifier les tendances générationnelles repérées à l'aide de

l'ACM, quelques études de cas étayées par des données statistiques peuvent éclairer ces évolutions, en rapport avec l'enjeu majeur de l'espace littéraire africain : la définition légitime de l'écrivain africain, directement liée à son rapport à l'Afrique.

Rapport à l'Afrique et rythme des vocations contrariées

« Moi je vis dans le 9-3, j'ai toujours aimé vivre là-bas. »

Calixthe Beyala, 2008^[771]

Un premier paramètre d'importance pour mesurer ce qui sépare les générations est l'évolution, paradoxale, du rapport à l'Afrique, entendu comme lieu concret de socialisation, d'études, de vie professionnelle, mais aussi comme lieu de publication, réel (l'implantation de l'éditeur), ou imaginaire (une collection qui revendique un label en lien avec ce continent). De ce point de vue, les auteurs entrés en littérature dans les années 1980, aux trajectoires géographiques et sociales spécifiques, subissent aussi des conditions de publication brouillées, du fait du réajustement de leur réception. Ils font les frais d'une transition entre deux régimes de reconnaissance littéraire – sans que ce terme ne prenne un sens téléologique, le deuxième de ces régimes n'ayant rien de définitif ni de systématique – qui ne leur permet pas de concilier leurs aspirations littéraires, dont certaines sont novatrices, avec

les attentes d'un introuvable grand public. Ces auteurs peuvent être partagés en deux groupes : l'un, minoritaire, vit en Europe ; l'autre, majoritaire, en Afrique.

D'une part, la légitimité à écrire l'Afrique sans y résider, et sans se cantonner à des sujets exclusivement « africains », trouve sa première occurrence à la fin des années 1980 avec ce premier groupe, rassemblant des auteurs comme Simon Njami, Blaise N'Djehoya, Bolya Baenga, ou ensuite Calixthe Beyala, qui se connaissent. C'est du moins ce qu'ils déclarent, pour la première fois, dans des interviews, sans que cela soit l'objet d'un manifeste ou d'un mouvement collectif concerté et affirmé. Simon Njami, qui aspire alors à une carrière d'écrivain, revendique ainsi face à Françoise Cevaër une double appartenance, qui passe cependant davantage par une pratique que par une théorie :

Oui, peut-être avons-nous affiché quelque chose comme ça, simplement en en faisant partie, en étant les premiers à le faire, et non pas comme théoriciens. Mais nous sommes simplement des réceptacles. Tous les gens de nos générations ayant eu plus ou moins le même parcours que nous, écriraient des choses de la même teneur, qui participeraient de la même sensibilité. Cette sensibilité qui fait que l'on n'est pas Africain ou Parisien point

final, mais que l'on fait partie d'un tout⁽⁷⁷²⁾.

Ces auteurs installés en France constituent cependant une minorité numérique dans cette génération (tableau 8). Pionniers d'une tendance qui ne prend de l'ampleur que dans la génération suivante, ils côtoient, dans leur cohorte littéraire, une majorité d'écrivains installés dans un pays d'Afrique.

Principales d'Écrépence

Génération

10 jusqu'en 1968

20 1969 à 1979

30 1980 à 1986

20 partir de 1987

50 total

Tableau 8 : Lieu principal de résidence des écrivains des différentes générations (n = 151)

C'est aussi dans cette troisième génération que l'on trouve le plus d'auteurs ayant fait leurs études supérieures uniquement en Afrique : presque un tiers d'entre eux (32 %), alors qu'ils ne sont que 6 % et 7 % des cohortes immédiatement précédentes et suivantes. C'est au contraire dans la première et dans la dernière générations que l'on trouve le plus d'écrivains ayant étudié seulement en France (58 % et 47 % de chacune d'entre elles ; 66 % et 53 % si l'on ajoute les autres pays d'Europe), qui atteignent la proportion la plus faible en revanche parmi les auteurs entrés en littérature entre 1980 et 1986 (27 % ; et 30 % avec l'Europe). Si l'on met donc à l'écart quelques auteurs, cette génération est la plus attachée, concrètement, au continent africain comme lieu de vie, d'études et de mobilité.

Cette évolution s'inscrit du reste dans des mouvements migratoires plus généraux. Ces auteurs, les derniers à être massivement nés avant 1960, peu avant les indépendances pour une bonne part (tableau 1), ont connu, jeunes, la transition entre les deux régimes politiques, et sont nombreux à avoir fait leurs études supérieures dans les premières structures indépendantes en Afrique, ou juste après que l'influence des syndicats africains unitaires a fait long feu. Comme le montre Abdoulaye Gueye, les préoccupations de la génération précédente, venue faire ses études en France des années 1950 aux années 1970, massivement influencée par le marxisme, souvent engagée dans la FÉANF ou d'autres partis apparentés⁽⁷⁷³⁾, sont de définir et d'illustrer une identité culturelle africaine, « totalisante et oppositionnelle », avec un lien

entier au continent qui pousse à rentrer dans le pays d'origine⁽⁷⁷⁴⁾. Les filières d'études sont souvent choisies en fonction de leurs besoins spécifiques et des bourses qu'il est possible de recevoir à cette fin. Leur engagement, lié à la fabrique d'une première diaspora noire⁽⁷⁷⁵⁾, consistait à construire une Afrique autonome conforme aux vœux du peuple, après l'avoir libérée de la colonisation. La sociabilité développée au sein de la FÉANF ne se modifie pas après les indépendances : créée en 1950, la structure se maintient jusqu'à sa dissolution par le gouvernement français en 1980, alors que le combat contre le colonialisme a cédé la place à une lutte contre le néo-impérialisme⁽⁷⁷⁶⁾. Le discours de cette association incite à revenir agir sur le sol africain, ce qui donne lieu à différents répertoires de justification élaborés par les individus qui s'installent à l'extérieur du continent, tenus à se positionner sur ce sujet⁽⁷⁷⁷⁾. Socialisés sous la colonisation, ils retournent donc en nombre dans leurs pays nouvellement indépendants, vers lesquels se focalisent leurs espoirs. Ils mettent à profit les compétences acquises lors de leurs études, largement réalisées en métropole, pour participer à la construction de leur pays.

L'éloignement concret de la dernière génération vis-à-vis du continent africain qui a, dans la grande majorité des cas, été le lieu de naissance et de première socialisation s'inscrit dans un mouvement de léger élargissement du recrutement social des auteurs. C'est parmi les auteurs ayant publié avant 1969 qu'on trouve la plus forte proportion de fonctions politiques et diplomatiques. Ces dernières activités y caractérisent presque un écrivain sur deux, alors qu'elles ne réunissent pas plus de 20 % des deux cohortes suivantes, et seulement 6 % de la dernière. Les écrivains entrés en littérature à partir de 1987 sont en revanche les seuls à comporter autant de « professionnels » de l'écriture littéraire : presque un auteur sur cinq (19 %), alors que leur proportion est nulle ou négligeable dans les trois autres générations. La troisième génération est celle qui contient, comparativement, le plus d'auteurs exerçant des métiers de la culture et du livre : ces deux catégories réunissent un écrivain sur trois dans cette cohorte, contre 16 % de la génération immédiatement précédente, et moins de 6 % dans les deux autres. Les conditions d'entrée en littérature brouillées et insatisfaisantes qu'ils subissent, comme la génération antérieure, où la pratique visible du compte d'auteur est la plus répandue, incitent certains, comme Paul Dakeyo, à devenir éditeurs. Les cadres et les métiers de service, quasi-absents des deux premières générations, représentent en revanche un écrivain sur dix dans les deux dernières.

Si l'on prête attention au niveau d'études atteint par les différentes générations, l'augmentation générale de celui-ci de l'une à l'autre se traduit par le taux croissant d'auteurs parvenus jusqu'à un second cycle universitaire (34 % de la dernière génération, mais pas plus de 11 % dans les trois autres), la diminution de ceux qui ne sont dotés que d'un diplôme professionnalisant (34 % de la première, contre moins de 14 % dans les suivantes). La proportion

de docteurs s'élève surtout de la première (24 %) à la deuxième génération (39 %), en se stabilisant ensuite (30 % et 35 % respectivement des deux dernières générations). La proportion d'universitaires, également plus élevée dans la deuxième (32 %) et la dernière générations (31 %) que dans la première (21 %), et surtout la troisième (14 %), où les docteurs semblent avoir davantage renoncé à une carrière académique, traduit ce résultat.

Le contraste entre la première génération et les suivantes concernant les fonctions politiques et diplomatiques s'inscrit dans un mouvement croissant, après les indépendances, d'atténuation des revendications politiques des étudiants en exil au profit d'un engagement dans les domaines économiques, culturels ou scientifiques. Les écrivains des première et dernière générations sont les plus nombreux à avoir fait leurs études supérieures uniquement en Europe : ils sont deux sur trois dans la première génération, un sur deux dans la dernière. La plupart de ces auteurs entrés en littérature à partir de 1987, nés après les indépendances, s'inscrivent dans des flux d'étudiants qui ne cherchent plus à retourner construire l'Afrique. Comme le montre Abdoulaye Gueye, leur action pour leur pays ou continent d'origine vise au contraire « à court terme des buts concrets et clairement définis »⁽⁷⁷⁸⁾, comme l'envoi ponctuel d'argent ou de matériel au pays, la construction d'infrastructures (écoles ou dispensaires). Les difficultés économiques des pays africains comme le Sénégal et le Mali occasionnent alors une diminution de leur potentiel de recrutement des plus diplômés qui, dans des emplois déqualifiés ou au chômage, créent par exemple des associations d'entraide⁽⁷⁷⁹⁾, si bien que la transition en Europe cède la place à une sédentarisation progressive, mieux acceptée également par les compatriotes restés au pays.

Or, les auteurs ayant fait paraître leur premier titre entre 1980 et 1986 (dont seulement un sur trois a fait ses études exclusivement en Europe) entrent massivement à l'âge adulte autour de 1980, dans cette période symbolique de disparition de structures syndicales socialisatrices. Il faut attendre leurs successeurs pour qu'un nombre croissant d'auteurs installés en Europe ou en Amérique, plus légitimes que leurs aînés à prendre la parole sur l'Afrique en en étant éloignés, et sans envisager d'y retourner par la suite, trouvent un écho public qui dépasse les cercles de spécialistes. Tout en revendiquant, non sans ambiguïtés, un décrochage vis-à-vis des étiquettes territoriales, ils maintiennent la présence de l'Afrique conçue comme entité mouvante, discursive ou référentielle, dans leurs œuvres produites hors du continent⁽⁷⁸⁰⁾. L'un des mécanismes de ce rattachement imaginaire, qui prend la place d'un lieu de vie concret, est la publication dans une structure éditoriale spécialisée.

Qu'en est-il, par conséquent, des carrières littéraires et des modes de publication de ces générations, plus ou moins favorisées si l'on en croit l'ACM ? Un indicateur simple comme la productivité littéraire, matérialisé par le nombre de titres parus sous leur responsabilité intellectuelle (rééditions d'un même titre comprises) permet d'envisager le contraste entre les trajectoires des différentes générations. Le tableau 9 contient ainsi un résultat contre-intuitif :

les auteurs entrés en littérature entre 1980 et 1986 se caractérisent par une productivité globalement inférieure à celle de leurs prédécesseurs *et* de leurs successeurs. Plus des trois quarts des auteurs de cette génération ont publié moins de 12 titres, contre une moyenne de 50 % pour l'ensemble.

Tableau 9 : Répartition du nombre de titres parus sous la responsabilité intellectuelle de l'auteur selon la date de la première publication (n = 151, pourcentages en ligne)

Génération	Inférieur à 12 titres	Supérieur à 12 titres	Productivité
Jusqu'en 1968	76%	24%	
De 1969 à 1979	82%	18%	
De 1980 à 1986	76%	24%	
À partir de 1987	88%	12%	
Total (n = 151)	80%	20%	

Un tel indicateur n'explique pas cependant, toutes choses égales par ailleurs, la reconnaissance littéraire : elle est beaucoup plus liée, on l'a vu, aux formes du rattachement éditorial. Si une productivité élevée est souvent associée à une forte réputation et à une bonne intégration professionnelle, comme dans les cas de Calixthe Beyala ou d'Alain Mabanckou, qui publient avec régularité dès leurs débuts, quelques œuvres d'écrivains peu prolixes, comme Ahmadou Kourouma, ont toutefois aussi acquis un statut de classique. Inversement, des auteurs aux œuvres particulièrement abondantes, tels que Kama Kamanda, Yves-Emmanuel Dogbé, Isaïe Biton Coulibaly (essentiellement édité en Afrique, et responsable du service littéraire des NEI à Abidjan), Zamenga Batukezanga (uniquement publié en RDC), n'ont acquis qu'une réputation modérée.

Si le fait de publier au moins un titre chez un éditeur situé en Afrique décroît régulièrement de génération en génération (de 82 % des auteurs entrés en littérature avant 1969, contre 77 %, 73 %, et 53 % des écrivains des trois générations suivantes), c'est bien dans la génération entrée en littérature de 1980 à 1986 que l'on trouve le groupe le plus nombreux d'auteurs à n'être publiés ni dans l'édition généraliste, ni dans l'édition spécialisée (tableau 10).

Tableau 10 : Mode de publication des écrivains des différentes générations (n = 151)

Génération	Édition généraliste	Édition spécialisée	Édition africaine	Édition étrangère	Édition inconnue
Jusqu'en 1968	38	38	38	38	38
De 1969 à 1979	38	38	38	38	38
De 1980 à 1986	38	38	38	38	38
À partir de 1987	38	38	38	38	38
Total	38	38	38	38	38

Ce résultat semble paradoxal, puisque le tournant des années 1980 correspond à une première vague de créations de maisons d'édition et de

collections spécialisées. Cependant, ces initiatives éditoriales, lorsqu'on les envisage du point de vue des auteurs, touchent un nombre relativement faible d'entre eux, qui ont en revanche, pour près des trois quarts, fait paraître au moins un titre sur le sol africain. En ayant recours aux éditeurs spécialisés et/ou généralistes situés hors d'Afrique, en renouvellement dans cette décennie, le petit groupe d'écrivains installés en France dans les années 1980 expérimente des opportunités éditoriales encore largement incertaines, comme le montrent la durée de vie limitée et les difficultés financières de certaines initiatives telles la maison Nubia, ou les collections littéraires de Karthala, de Nathan ou de Publisud. Volontiers mis en avant comme des novateurs dans la critique spécialisée⁽⁷⁸¹⁾, ces auteurs peinent de plus à trouver une audience en dehors de ces cercles d'initiés, ainsi qu'en témoigne leur présence assez faible comparativement dans l'édition généraliste (tableau 10).

Cette présence dans l'édition généraliste est globalement équivalente à celle de leurs prédécesseurs immédiats, qui sont aussi nombreux à avoir été publiés dans des maisons pratiquant exclusivement le compte d'auteur⁽⁷⁸²⁾ et se sont massivement ancrés dans l'édition spécialisée. Le poids de *Présence africaine* dans ces années-là, mais aussi de Pierre-Jean Oswald, rejoint par Lansman et L'Harmattan, explique ce fait. Mais ces auteurs sont parvenus à prolonger leur carrière éditoriale, à lui donner d'autres formes : un bon nombre d'entre eux, de Sony Labou Tansi à Tierno Monénembo, en passant par Jean-Marie Adiaffi, ont rejoint le canon d'auteurs classiques (tableau 6), ce qui est beaucoup plus rare dans la génération immédiatement suivante.

Les ambitions déçues ou les carrières précocement raccourcies des auteurs de cette dernière génération installés en Europe confirment à l'inverse ces résultats statistiques. La « douloureuse expérience » de Yodi Karone est un exemple typique de ces vocations contrariées. Bernard Magnier qualifie de « tristement exemplaire⁽⁷⁸³⁾ » son parcours éditorial de dix ans qui explore les voies d'une édition naissante aux destinées incertaines.

Né en France en 1954 de parents camerounais, Alain Ndiye (à l'état civil) passe sa jeunesse en Afrique du nord. Diplômé en littérature, en comptabilité et en économie, il est également musicien et sculpteur. C'est à l'âge de 24 ans qu'il publie son premier titre : deux pièces de théâtre dans une maison, sans doute à compte d'auteur, située au Cameroun (SOS imprimerie). Il se tourne vers le roman en 1980, avec *Le Bal des Kaïmans* édité chez Karthala, suivi de trois autres ouvrages où il situe une partie de l'action narrative à Paris et en Amérique. Il se définit volontiers comme un écrivain voyageur, qui revendique l'influence de Chester Himes et de Boris Vian. Mais ses livres, successivement publiés sous le pseudonyme de Yodi Karone dans quatre maisons différentes, le sont dans des collections plus éphémères les unes que les autres : la série « Lettres noires », de Karthala, est aujourd'hui disparue. *Le Nègre de paille*, récompensé par le Grand Prix littéraire de l'Afrique noire en 1982, est l'un des très rares romans paru aux éditions Silex, qui privilégie la poésie et les essais. Les deux romans suivants ont été publiés tous deux en

1988 dans deux collections de poche à l'existence temporaire et aux catalogues restés maigres (six et quatre titres respectivement) : *À la recherche du cannibale amour* chez Nathan (« Espace Sud »), et *Les Beaux gosses*, chez Publisud (« Espace de la parole »). Dans un entretien au début des années 1990, il se plaint des conditions éditoriales réservées aux auteurs africains dans les maisons d'édition française, qui lui reprochent « de ne pas y parler de l'Afrique. Comme si un Africain ne pouvait écrire sur Paris⁽⁷⁸⁴⁾ ! » Il ajoute :

Ils ont du roman africain une idée assez précise, et ils ne veulent pas en démordre ; du coup... parce que je vais à l'encontre de ce qui est africain, de ce qui se fait, je n'ai pas ma place dans les maisons d'édition françaises. Je suis ailleurs dans mes livres, alors on ne veut pas de moi, du moins pas encore ; il est encore trop tôt⁽⁷⁸⁵⁾.

Avec une grande acuité, l'auteur analyse ainsi les difficultés dont il fait les frais en les reliant aux caractéristiques des éditeurs en activité. Il n'y a pas alors d'intérêt pour cette littérature de la part des éditeurs généralistes, pas suffisamment de compétences et de moyens de la part des éditeurs spécialisés, « des gens qui attendent le fruit mûr », démunis des ressources permettant de promouvoir les œuvres :

Faute de moyens financiers, le travail éditorial ne peut être fait, et pas plus qu'ailleurs la politique de promotion, de distribution. Souvent aussi les maisons sont le fruit d'un individu, non pas d'une société. C'est fréquemment le cas des maisons d'édition africaines où il y a un problème d'homme, de caractère, de gestion, et surtout un problème d'ambition, de politique⁽⁷⁸⁶⁾.

Les entretiens avec des écrivains ou des agents culturels recueillis dans les années 1980 et au début des années 1990 donnent ainsi à entendre de fréquentes lamentations sur la difficulté à vendre et commercialiser la littérature africaine, ou sur ses déficiences. Du côté des auteurs comme du côté des éditeurs s'installent des attentes constamment déçues. Les éditeurs déplorent la mauvaise qualité des manuscrits et la faiblesse du marché. Situés en Afrique ou ayant créé leur structure à Paris, ils évoquent leurs difficultés économiques dans une période de crise, du fait de l'étroitesse du public intéressé par la littérature africaine. Les auteurs tournent quant à eux en dérision les attentes excessives exprimées à leur endroit, alors qu'ils se mettent à revendiquer le droit à choisir leur référent, à se définir comme écrivain avant de porter une identité africaine⁽⁷⁸⁷⁾. Yodi Karone semble pourtant particulièrement déterminé alors à poursuivre ses projets d'écrivain, jusqu'à « vivre de [s]a plume ». Conscient de la nécessité d'une collaboration soutenue et durable avec un grand éditeur, il avoue caresser depuis longtemps une sérieuse ambition littéraire⁽⁷⁸⁸⁾. Bernard Magnier l'inscrit dans un mouvement inédit qu'il nomme « Beurs noirs » en écho aux premiers travaux critiques sur la « littérature beure »⁽⁷⁸⁹⁾, avec d'autres auteurs gravitant autour de nouvelles collections, de l'éphémère revue *Équateur* créée par Caya

Makhele en 1986 (pour deux numéros), mais aussi d'éditeurs parisiens comme L'Harmattan, Seghers, POL, Lieu commun, ou Autrement, qui démarre sous la forme d'une revue^[790]. Bennetta Jules-Rosette décrit aussi Yodi Karone comme « l'un des jeunes romanciers majeurs » de ce qu'elle nomme le « parisianisme », où Paris devient lieu de négociation identitaire et d'exclusion, décrit par des narrateurs iconoclastes^[791]. Cependant, l'écrivain n'a plus rien fait paraître après 1988, date de ses deux dernières publications. Boniface Mongo-Mboussa remarque au début des années 2000 qu'un bon nombre des « Africains de France » de cette génération a cessé de produire de nouvelles fictions :

Caya Makhele est devenu éditeur, Thomas Mpoyi-Buatu, après avoir fait une entrée remarquée avec son roman *La Re-production* (1986), a disparu de la scène littéraire ; Léandre-Alain Baker, l'auteur de *Ici s'achève l'orage* (1989) s'est converti au cinéma, Simon Njami s'intéresse davantage à l'art et à la photographie^[792]...

C'est aussi le cas de Blaise N'Djehoya, qui n'a rien publié après 1988, mais poursuivi des activités de réalisateur et de journaliste dans le domaine musical, ou de Catherine N'Diaye, auteure d'un titre en 1984 chez POL, puis d'un essai sur la coquetterie chez Autrement, en 1987. Elle ne publie un autre roman chez Balland qu'en 1998, puis un deuxième texte à tonalité autobiographique chez Gallimard (dans la collection « Hautes enfances »), sous le nom, cette fois, de Catherine Shan. Bolya Baenga a quant à lui attendu une dizaine d'années pour publier de nouveaux titres après *Cannibale* : deux romans au Serpent à plumes (en 1998 et 2001) et trois essais (en 1995, 2002, et 2005). Si ces interruptions n'empêchent pas l'accumulation de capital symbolique, elles ne la favorisent pas. La présence de Karone sur les listes de visibilité littéraire retenues, avec deux thèses soutenues sur son œuvre, lui établit ainsi un score de 14 qui ne lui permet pas d'intégrer le canon tel que nous l'avons objectivé : l'absence de réédition de ses livres, qui ont globalement disparu du marché, contribue sans doute à l'expliquer. Ces auteurs subissent là les effets d'une crise du marché du livre africain, annonciatrice d'une expansion, due à la mise en place d'un nouveau régime de réception de la littérature africaine.

Un canon récent sous influence médiatique

Pour prendre la mesure du malheur éventuel qui frappe la génération de Yodi Karone, encore faut-il examiner les cas d'auteurs qui, tout en lui appartenant, ont réussi. Quelles sont leurs caractéristiques, et comment se décline leur succès littéraire ?

Seuls trois auteurs, tous installés en Afrique, appartiennent à cette génération de transition ayant publié son premier titre entre 1980 et 1986 parmi la trentaine de classiques (tableau 6). Il s'agit de Boubacar Boris Diop, installé au Sénégal, de Ken Bugul, qui vit dans différents pays d'Afrique de l'Ouest et d'Afrique Centrale avant de retourner au Sénégal (son pays

d'origine), et de Véronique Tadjou, professeure en Afrique du Sud. Cet effectif peut sembler tout à fait respectable. Cependant, le même nombre d'écrivains de la génération suivante apparaît dans ce palmarès : Calixthe Beyala (publiant son premier titre en 1987), Alain Mabankou (en 1994), et Fatou Diome (2001). Tous trois vivent, à la différence des précédents, en France ou aux États-Unis. Publiés chez de grands éditeurs généralistes parisiens, après être passés par une structure éditoriale spécialisée pour les deux derniers (Présence africaine), par un autre éditeur généraliste pour les deux écrivaines (Stock et Anne Carrière), ils bénéficient d'un suivi dans la continuité, chez Albin Michel, chez Gallimard et chez Flammarion respectivement. Ils sont aussi tous les trois volontiers présents dans les médias français, plus ou moins légitimes.

À l'inverse, les trajectoires éditoriales de leurs trois prédécesseurs présents dans ce palmarès, plus heurtées, sont assez révélatrices des difficultés à stabiliser une relation satisfaisante avec un éditeur. Boubacar Boris Diop, après avoir publié son premier roman, préfacé par Mongo Beti, en 1981 chez L'Harmattan, reste chez cet éditeur pour les deux suivants, publiés dix ans plus tard, en 1990 et en 1993. C'est seulement en 2000 qu'il fait paraître un titre chez Stock, avant d'exprimer sa déception et de passer à l'écriture en wolof pour *Doomi Golo*, publié au Sénégal en 2003. Il retourne ensuite chez un tout jeune éditeur français généraliste, Philippe Rey, où il fait notamment paraître la traduction française de son précédent roman, en 2009.

Ken Bugul, pourtant unanimement reconnue pour son premier roman, *Le Baobab fou*, édité aux NEA, à Dakar, en 1984, se caractérise par une carrière éditoriale non moins instable. C'est douze ans plus tard, après la fermeture des NEA, qu'elle fait paraître la suite de sa trilogie autobiographique en France, chez L'Harmattan puis chez Présence africaine cinq ans plus tard. Par le choix de petites maisons d'édition diversifiées, peu dominantes commercialement, qu'elles soient éphémères (Le Serpent à plumes, UBU Editions), spécialisées (Présence africaine, chez qui elle retourne en 2008, ou Hoëbeke/Étonnants Voyageurs), ou qu'elles n'assurent que peu la promotion des livres (« Encres Noires » de L'Harmattan), sa trajectoire témoigne d'un faible sens du *placement* éditorial, sans doute accentué par la distance géographique du fait de son choix de vivre sur le sol africain. Cela n'empêche pas un léger basculement dans sa carrière, marquée par une professionnalisation et une productivité littéraire accrues après 1995.

La date signale le début de sa visibilité publique : on prend pour la première fois des photographies d'elle à l'occasion d'une résidence d'écriture à laquelle elle participe dans le Limousin. Son image circule peu après, notamment du fait de l'attention critique dont bénéficient alors les écrivaines originaires d'Afrique. Alors qu'elle était, de 1986 à 1993, fonctionnaire internationale basée à Nairobi (Kenya), Brazzaville (Congo), Lomé (Togo), chargée de programme pour la planification familiale, elle se trouve libérée de ces obligations professionnelles. Plus disponible, elle participe à diverses

manifestations littéraires, notamment en France, et accroît son rythme de production : alors qu'il lui a fallu dix-sept ans pour publier les trois tomes de son premier récit, elle fait paraître cinq romans de 2000 à 2008. Désormais éditée, après des intermittences, par Présence africaine, qui a aussi republié en 2010 *Le Baobab fou*, son premier ouvrage longtemps introuvable, elle affiche de nombreux projets d'écriture et serait passée, selon ses termes, de la « nécessité » à la « passion » de l'écriture⁽⁷⁹³⁾.

Quant à Véronique Tadjo, en dépit de son placement depuis 2000 chez Actes Sud, elle a connu une période de grande dispersion éditoriale dans les années 1980 et 1990. Après avoir édité ses premiers textes chez Hatier « Monde Noir » et Nathan « Espace Sud », elle a également publié chez l'Harmattan, au CEDA et aux NEI, notamment de la littérature pour la jeunesse. Une telle dispersion, qui a également caractérisé un auteur comme Mongo Beti, ne favorise pas la disponibilité des livres de ces auteurs sur le marché. C'est en vif contraste que s'établit alors la présence régulière de leurs textes dans les anthologies, dictionnaires et manuels de littérature.

Dans ces trois carrières éditoriales, on perçoit en outre une scission qui passe après 1994. C'est après cette date que les trois auteurs bénéficient d'une seconde réception, qui les fait, dans les deux derniers cas, accéder à l'édition généraliste, et participer à des festivals, résidences, ou initiatives collectives. Véronique Tadjo et Boubacar Boris Diop, invités, comme Ken Bugul, aux festivals Étonnants Voyageurs, ont aussi participé au projet « Rwanda : écrire par devoir de mémoire » mis en place par Nocky Djedanoum.

La reconnaissance littéraire des trois auteurs de la génération suivante présents dans ce palmarès, également invités au festival Étonnants Voyageurs, entrés en littérature en plein dans la deuxième vague de légitimation, bénéficie des mêmes propositions, accrues par une visibilité médiatique qui les distingue des trois précédents. Après avoir publié un recueil de nouvelles chez Présence africaine, remarqué par la critique spécialisée⁽⁷⁹⁴⁾, Fatou Diome, est plébiscitée par les médias et le public pour *Le Ventre de l'Atlantique*, dont les tirages atteignent en 2003, selon la presse, les 200 000 exemplaires. Le livre se voit récompensé par deux prix littéraires qui témoignent de l'existence de filières de consécration spécifiques, le Literaturpreiss et le prix des Hémisphères. Dans un article de réflexion sur la notion de « classique africain » paru trois ans plus tard, Bernard Mouralis attribue ainsi le label à ce dernier roman, ainsi qu'aux *Honneurs perdus* de Calixthe Beyala, récompensé par le grand prix du Roman de l'Académie Française en 1996. Il relève l'évolution récente de ce canon, puisque le *corpus* étudié à l'Université concorde selon lui avec des œuvres lues par un large public, ne se limitant ni au public africain, ni aux spécialistes : « Le classique peut désormais bénéficier d'une large audience et le succès qu'il rencontre contribue à fonder sa légitimité⁽⁷⁹⁵⁾. »

On retrouve, dans ce remplacement de la prescription de l'institution scolaire par celle des médias pour désigner le classique, le constat de

brouillage de la frontière entre champs littéraire et médiatique, l'un des résultats des enquêtes menées par Olivier Donnat sur les recompositions des légitimités culturelles en France^[796]. Sarah Brouillette, après Bennetta Jules-Rosette^[797], insiste aussi sur la péremption de cette dichotomie dans le cas des auteurs postcoloniaux. Plusieurs paramètres viennent en effet perturber le modèle ancien d'accès à la légitimité littéraire, par la lente sédimentation des opinions, à commencer par les avis des experts et pairs spécialisés, puis, seulement, des ventes propres au statut de classique. « L'économie médiatico-publicitaire » articulée autour de la télévision dans les années 1980, puis du numérique dans les années 2000 bouleverse en France ce modèle traditionnel d'accès à la reconnaissance. L'élargissement des offres et la concurrence accrue, l'accélération du rythme de renouvellement des produits culturels, les efforts de *marketing* autour des livres et des auteurs, l'importance prise par les intermédiaires culturels, la « peopolisation » de la presse traditionnelle, qui voit réduite la part de la critique littéraire, la formation de communautés d'amateurs ou d'experts sur internet, sont autant de phénomènes concrets qui rejaillissent aussi sur la littérature en général, et de manière singulière sur la littérature postcoloniale et africaine. Celle-ci s'apparente en effet à un secteur relativement spécialisé et abrité susceptible de toucher un public-cible, et de diversifier davantage l'offre culturelle généraliste.

La trajectoire d'Alain Mabanckou atteste un basculement de l'estime critique jusqu'au succès public, permis par une médiatisation multiforme au milieu des années 2000, qui semble avoir accéléré son accès à des marques distinctives de reconnaissance littéraire. Originaire du Congo, où il commence ses études de droit, il les achève en France et devient juriste à la Lyonnaise des eaux, tout en publiant ses premiers recueils de poésie, à la Maison rhodanienne de poésie, puis chez L'Harmattan. Ceux-ci sont récompensés et remarqués par des spécialistes. Amplifiant un premier texte court en prose paru dans la *Revue noire*, son premier roman, *Bleu Blanc rouge*, paru en 1998 chez Présence africaine, remporte le Grand Prix littéraire de l'Afrique noire. Deux autres romans paraissent au Serpent à plumes. De 2002 à 2005, l'auteur, invité à l'Université du Michigan à Ann Arbor, y enseigne la littérature francophone, après avoir démissionné de son emploi en France.

En 2005, Mabanckou inaugure son blog, en même temps qu'il fait paraître *Verre cassé* au Seuil. L'ouvrage est récompensé par les prix RFO de la Francophonie et par le prix Ouest-France Étonnants Voyageurs qui assurent au livre, bientôt succès de librairie, et à l'auteur, qui joue le jeu des interviews et de la rencontre des lecteurs, une visibilité dans les médias. *Mémoires d'un porc-épic*, publié chez le même éditeur l'année suivante, confirme la consécration de l'auteur, cette fois lauréat du prix Renaudot. Au Seuil, l'auteur bénéficie d'un suivi de qualité : « une jeune et brillante editrice (Émilie Colombani), une attachée de presse, une large couverture médiatique, une distribution étendue, et une mise sur le marché réfléchie, à travers une opération *marketing* soigneusement étudiée »^[798]. Mabanckou présente aussi

le mécanisme du blog comme partie prenante d'une soumission à la demande du public. Celui-ci dépossède ainsi en partie son créateur du contrôle de sa ligne éditoriale, au profit d'un ajustement aux attentes des lecteurs :

Après avoir d'abord rédigé des articles sérieux à propos de littérature et d'écriture, j'ai commencé, progressivement, à élargir mon horizon à des questions culturelles plus générales : de ce fait, je me suis davantage ajusté aux attentes des visiteurs⁽⁷⁹⁹⁾.

Le blog, initialement hébergé par *congo page*, a vu sa fréquentation augmenter : il représentait à ses débuts 2 % à 3 % de l'ensemble des visites de ce site, pour atteindre 40 % de celles-ci trois ans plus tard⁽⁸⁰⁰⁾, après une croissance décisive après 2006. Cette forte fréquentation est susceptible d'avoir des conséquences d'ordre économique. Le modèle du financement par la publicité, devenu le principal modèle économique sur internet, fait en effet du volume de fréquentation d'un site le critère décisif de son succès. Celui-ci détermine par exemple son rang d'apparition dans les moteurs de recherche, faisant prévaloir la reconnaissance du plus grand nombre sur le jugement de quelques pairs⁽⁸⁰¹⁾.

Mabanckou diversifie alors ses publications : anthologiste, préfacier, essayiste, auteur d'un thriller (en 2012) et d'œuvres pour la jeunesse, il répond à de multiples sollicitations. Ses livres sont réédités dans des collections poche ou dans des clubs de lecture, comme le Grand livre du mois. L'un des meneurs du manifeste pour une littérature-monde en français, il accède ensuite, en 2010, à la collection « Blanche » de Gallimard. La parution de *Demain, j'aurai vingt ans* est là encore particulièrement soignée : elle s'accompagne de la sortie d'un disque, d'invitations de l'auteur sur France culture, etc. La manière dont il dirige sa carrière, alimentée par des publications régulières dans différents genres, rappelle l'*agency* que décèlent Graham Huggan ou Sarah Brouillette chez quelques auteurs postcoloniaux de langue anglaise devenus de véritables célébrités, occupant une place intermédiaire entre le pôle de production restreinte et le pôle de grande production⁽⁸⁰²⁾. Mais ces phénomènes de visibilité et de personnalisation auctoriales rendent-ils pour autant totalement obsolète la distinction entre le succès critique et la réussite commerciale ?

Les changements advenus dans les champs littéraires français ou américain depuis les années 1980 favorisent l'intersection entre demandes interne et externe et la personnalisation de la réception culturelle, comportant de fréquents glissements des œuvres vers les auteurs, exposant publiquement leur visage, leur corps et leur voix au regard du public⁽⁸⁰³⁾. Particulièrement précieuse pour les interprètes, acteurs ou chanteurs, une telle visibilité médiatique reste cependant risquée dans le domaine littéraire. La reconnaissance du grand public qui cherche à rattacher un visage à un nom s'y dissocie en effet nettement de la valeur de l'œuvre, décidée par les pairs. La visibilité dont bénéficie un auteur à la télévision ou à travers un prix littéraire, souvent éphémère, reste la plupart du temps problématique, quand des

stratégies d'invisibilisation (celles de Julien Gracq ou de Maurice Blanchot) ont pu se révéler autrement payantes sur le long terme^[804]. Joe Moran montre que les auteurs américains deviennent des célébrités par une mise en récit de leur histoire personnelle, faisant appel à des éléments privés susceptibles de les rendre ordinaires par leur quotidien ou leur vie, ce qui fait ressortir le caractère extraordinaire de leurs productions^[805]. La célébrité, superficielle et singulière, est cependant à distinguer de la gloire, plus pérenne, universelle, profonde, associée à la légitimité artistique acquise de manière plus traditionnelle. Si elle peut toucher tous les auteurs contemporains, elle se décline de manière particulière pour ceux qui sont identifiés comme minoritaires, telle Toni Morrison aux États-Unis^[806], mais aussi pour les auteurs postcoloniaux. Graham Huggan insiste aussi, à partir du cas de Margaret Atwood, sur la « mise en spectacle, à l'échelle globale, de la différence culturelle^[807] », en lien avec le numérique, qui « transforme des icônes nationales en célébrités mondiales^[808] ». Si le statut de tels écrivains, pris à l'intersection des sphères de grande production et de production restreinte, reste ambigu, il n'est pas seulement imposé de l'extérieur. Les écrivains peuvent le négocier de manière consciente^[809].

Réfléchissant à la différence entre les positions, les réceptions et les ambitions littéraires de Marie NDiaye et celles de Calixthe Beyala, Lydie Moudileno constate ainsi que « les auteurs francophones postcoloniaux, lorsqu'ils sont (auto-)identifiés de cette manière, acquièrent *de facto* un statut de célébrité, soit une version éphémère et dégradée de la gloire^[810] ». Ce fait peut contribuer à expliquer ce que Chris Bongie nomme « l'angoisse face à la popularité^[811] » manifestée par tant d'auteurs postcoloniaux. Marie NDiaye a ainsi résolument résisté à une catégorisation comme « africaine », qui risquait de lui assurer une visibilité a-littéraire, d'ordre plus médiatique ou politique, alors qu'elle aspirait à une reconnaissance proprement esthétique^[812]. Née et socialisée en France, sans connaître son père sénégalais ni revendiquer d'intérêt pour l'Afrique, elle n'est abordée ici qu'à titre de comparaison, sans qu'elle ne fasse bien sûr partie des populations constituées. Par un tel positionnement, elle vise le canon littéraire français, et non le statut de « classique africain ». Une fois qu'elle a en revanche établi sa consécration au pôle autonome du champ littéraire, d'une manière qui ne doit rien à son identification comme femme, et/ou noire, et/ou africaine, elle aborde progressivement un référentiel africain qu'elle avait jusque-là banni de son œuvre littéraire. De manière continue depuis sa première publication, l'auteure contrôle en effet sa réception médiatique, et préserve des relations de qualité, sur le long terme avec les critiques. Évitant toute apparition télévisuelle, après un passage marquant à « Apostrophes » qui l'a laissé, à moins de vingt ans, « terrorisée, glacée^[813] », elle vit loin de Paris, en province, ou à l'étranger, en préservant son intimité.

Célébrée par le pôle le plus exigeant de la critique littéraire, elle n'accepte de se prêter au jeu médiatique que pour des mobiles littéraires, comme le prix

Goncourt qu'elle reçoit en 2009 pour *Trois femmes puissantes*, premier roman à aborder si frontalement le terrain africain, et qui consacre une trajectoire respectueuse des règles implicites qui régissent la reconnaissance proprement esthétique. L'influence précoce du découvreur littéraire que fut Jérôme Lindon, les faibles tirages de ses premiers livres aux éditions de Minuit et chez POL, le statut d'écrivain professionnel, à temps plein à petits revenus, mobile et vivant de bourses et de commandes distinctives, qu'elle partage avec son compagnon, Jean-Yves Cendrey, le prix Femina pour *Rosie Carpe*, les pièces radiophoniques pour France-Culture, l'entrée au répertoire de la Comédie Française de *Papa doit manger*, la réception élogieuse de ses livres auprès de critiques comme Jean-Pierre Richard, Pierre Lepape, ou Bertrand Leclair, le passage chez Gallimard enfin, sont autant d'étapes qui balisent une carrière sans concessions, où l'accroissement de la réception accompagne la consécration.

Fatou Diome et Alain Mabanckou commencent également par atteindre une reconnaissance critique, au pôle de production restreinte : les genres de la poésie et de la nouvelle, la publication chez Présence africaine ou L'Harmattan, l'estime des pairs l'attestent. Leurs carrières bénéficient cependant d'une accélération, notamment du fait de l'intervention des médias, à laquelle, contrairement à Marie NDiaye, consentent ces deux auteurs, qui assument leur identification comme « africains ». Comme Calixthe Beyala, ils ont ainsi tous deux animé des émissions, à la radio (sur la radio francilienne Média Tropical, dont Mabanckou fut aussi producteur) ou à la télévision. L'intervention de l'édition spécialisée et les jugements des spécialistes de littérature africaine viennent aussi brouiller le déroulement de ces deux trajectoires éditoriales pourtant intégralement faites en France, puisque ces trois auteurs n'ont publié aucun titre sur le sol africain. Perceptible à travers la stratégie de promotion et la couverture mises en place, par exemple, pour le lancement d'un livre, la visibilité des auteurs postcoloniaux ne fait pas toujours, ainsi, alliance avec la réussite. La parution du second roman de Fatou Diome, *Kétala*, chez Flammarion, relève peut-être d'un tel emballement médiatique. Adoptant une stratégie risquée, après *Le Ventre de l'Atlantique*, publié chez Anne Carrière, Diome déjoue alors les attentes en changeant d'éditeur et d'orientation littéraire.

Consciente du risque d'enfermement dans un genre qu'elle s'estime capable de quitter, elle refuse le « côté témoignage d'immigrée dans lequel on a rangé *Le Ventre de l'Atlantique* », épinglant « toute la clique des littéraires parisiens. Ils n'attendent que ça, si possible en p'tit nègre... Je ne vais pas le faire. »⁽⁸¹⁴⁾ Forte de son succès commercial, elle décide de modifier ses choix d'écriture. Ayant apprécié la lecture de son manuscrit suivant par Teresa Cremisi, directrice éditoriale chez Gallimard devenue PDG de Flammarion, elle la rejoint dans cette dernière maison pour le lancement étudié de *Kétala*, avec le choix d'une couleur, le mauve, dégradé en rose, clair ou foncé, pour la couverture du livre, l'encre que Fatou Diome utilise pour faire ses dédicaces,

ou les vêtements qu'elle porte, du châle au petit pull, lors de manifestations culturelles et sur les affiches qui occupent en mars 2006 les murs du métro parisien. Le choix énonciatif du roman est original, parce que ce sont les objets de Memoria, l'héroïne au destin tragique, constituant son « Kétala » (« partage de l'héritage » en wolof), qui prennent la parole. Ces derniers se disputent la version et l'interprétation des faits. Mais cette tentative de quitter un carcan est peut-être moins payante commercialement que le thème de son premier roman, au vu de la réception immédiate plus mitigée dans la presse ou aux chiffres de vente de *Kétala* moins élevés en 2006 que ceux du *Ventre de l'Atlantique*.

Si l'attachée de presse de Fatou Diome affiche 45 000 exemplaires tirés quelques mois après la parution (ce qui représente sans doute une surévaluation), les ventes sont moindres que pour le précédent roman. Beaucoup d'articles de presse témoignent d'une déception par rapport à celui-ci. Invitée chez France Inter, très présente dans les salons du livre, Fatou Diome assume le personnage public que *Le Ventre de l'Atlantique* a fait d'elle en France. Sollicitée de toutes parts, elle se déplace à tel débat sur l'immigration ou la francophonie, telle séance de dédicace. Autre indice de médiatisation, des réalisateurs suggèrent à l'auteure d'adapter son livre au cinéma. Celle-ci se méfie de l'idée : le mécanisme des objets qui parlent risque selon elle « de faire Walt Disney », alors qu'elle vise plutôt une « vraie fiction humaine, de cœur^[815] ». On voit là la distance prise par une écrivaine lettrée, dotée d'un DEA de littérature à l'Université de Strasbourg et ayant commencé une thèse sur Ousmane Sembène, avec les modalités les plus apparemment commerciales de la lecture de ses textes. Une telle visibilité médiatique n'entraîne donc pas automatiquement la reconnaissance critique, attention positive, et toujours située. Cette situation rend d'autant plus instables les critères d'évaluation dans l'espace littéraire africain, puisqu'une telle médiatisation a sa part dans la carrière éditoriale jusque-là inédite d'Alain Mabanckou, le menant à publier dans la collection « Blanche ».

Ce régime de notoriété médiatique accélère donc la trajectoire de certains, qui accomplissent facilement les épreuves qui lui sont propres, tout en se façonnant un personnage public reconnaissable venant conforter des attentes implicites – violet et rose pour les couleurs de Fatou Diome en 2006, multiples casquettes et chapeaux affichés par Alain Mabanckou, qui joue avec quelques-uns des signes extérieurs de la sape qui caractérise certains de ses héros. Ce dernier insiste sur le rôle qu'ont joué le festival et le prix littéraire Étonnants Voyageurs dans sa socialisation d'écrivain. L'anecdote qu'il raconte pour expliquer son recrutement comme professeur titulaire à UCLA en 2007 est révélatrice d'une circulation entre le capital littéraire spécifique et le capital médiatique qu'il a acquis depuis la France, reconvertis d'une manière à nouveau inédite dans le monde universitaire américain. Après son séjour à l'Université du Michigan à Ann Arbor, Alain Mabanckou est invité en 2006 en résidence à UCLA. Une série d'articles d'Alan Riding parus dans le *New*

York Times restituent alors l'actualité française des prix décernés essentiellement à des étrangers lors de la rentrée littéraire 2006 en mentionnant l'écrivain, et son statut de professeur invité⁽⁸¹⁶⁾. Le doyen de UCLA en prend connaissance, et propose de le recruter comme professeur titulaire. La procédure est lancée et aboutit, de manière assez exceptionnelle, au recrutement de l'auteur qui, s'il n'a pas fait, contrairement à Maryse Condé ou Édouard Glissant, d'études littéraires ni soutenu de thèse, assure des cours de littérature francophone et de *creative writing*. Il a entre-temps poursuivi son blog, qui restitue les chroniques littéraires mensuelles qu'il donne au journal *Jeune Afrique* : celui-ci a quitté « congopage » pour migrer sur un autre site, et commencé à accepter de la publicité.

Mais ces exigences de médiatisation peuvent au contraire ralentir les parcours littéraires d'autres écrivains, plus récalcitrants à y souscrire. Une telle réticence s'explique par d'inégales aptitudes à jouer le jeu en fonction des expériences de socialisation, de son capital social, de sa familiarité face aux codes des univers médiatiques, et/ou par une conception différente de l'activité d'écrivain. Un auteur résidant en province et publié dans une collection spécialisée s'avoue volontiers mal à l'aise dans de telles situations. Il a déjà refusé de faire des lectures ou d'intervenir dans des débats publics dont les conditions ne lui convenaient pas, ce qui, dit-il, « préoccupe un peu [s]on éditeur⁽⁸¹⁷⁾ ». Se décrivant comme « quelqu'un d'assez réservé et de plutôt secret », il refuse de devenir « un sujet de conversation que l'on jette en pâture », et avoue une certaine anxiété lorsqu'un article sort à son sujet dans la presse⁽⁸¹⁸⁾. Préoccupé avant tout par son travail, il lui arrive de refuser des sollicitations qui ne lui semblent pas en lien avec ses textes ou ses préoccupations littéraires.

Mais une telle réaction de défense face aux facilités de la célébrité, soucieuse de ne pas mêler les sphères publiques et privées, ne provoque pas automatiquement de mise à l'écart littéraire. Sans avoir atteint une telle visibilité médiatique, Véronique Tadjo appartient au palmarès d'auteurs classiques. Inversement, la médiatisation ne se convertit pas automatiquement en marque de distinction symbolique, qu'elle soit universitaire, comme dans le cas d'Alain Mabankou, ou proprement littéraire, comme dans le cas de Calixthe Beyala. Celle-ci publie ses deux premiers romans chez Stock en 1987 et 1988, qui atteignent les chiffres de ventes des *best-sellers* (300 000 exemplaires pour *C'est le soleil qui m'a brûlé*), tout en bénéficiant d'un accueil favorable auprès de la critique spécialisée. Après un troisième roman édité chez Le Pré aux clercs, elle rejoint Albin Michel en 1992 pour *Le Petit Prince de Belleville*, qui introduit une rupture dans son œuvre, puisque l'action se déplace de l'Afrique à Belleville et que l'écriture, à travers la voix d'un jeune garçon, qui remplace les narratrices féminines des premiers ouvrages, y est aussi moins crue et lyrique. Préfatière occasionnelle d'ouvrages destinés au grand public, elle diversifie alors ses publications, produites à un rythme très régulier, vers l'essai, le pamphlet, l'autobiographie, le récit érotique, la cuisine

ou le sport...

Parallèlement, elle atteint un véritable statut de *people* dans les médias. Elle fait un usage délibéré des effets publicitaires propres à la médiatisation : régulièrement invitée sur les plateaux de télévision, pas seulement dans des émissions littéraires, en France et au Cameroun^[819], elle a également été temporairement animatrice d'un triptyque télévisuel intitulé « Rêves d'Afrique », et éditorialiste pour *Afrique magazine*. Engagée dans la défense des « minorités visibles » au sein du Collectif égalité créé en 1998, elle fait de son statut d'Africaine et de femme noire un usage militant dans ses apparitions publiques, mais aussi dans ses livres qui jouent le jeu de la grande diffusion et de la représentation de l'Afrique à l'usage d'un public français. En 1993, elle dédie sa première récompense, le Grand Prix littéraire de l'Afrique noire obtenu pour son cinquième roman, *Maman a un amant*, à toutes les femmes africaines qu'elle estime couronnées à travers elle. Deux pamphlets suivent, à l'adresse de ses « sœurs occidentales » puis de ses « compatriotes », dont certains sont accusés d'être « racistes »^[820]. En 2001, le Collectif Egalité obtient gain de cause, avec l'adoption d'un décret qui modifie légèrement le cahier des charges des chaînes publiques.

Ces attitudes ménagent une oscillation entre l'image de la rebelle et celle de l'assimilée, comme le montre Nicki Hitchcott^[821]. Elles se conjuguent cependant à une réception ambivalente de son œuvre par la critique spécialisée. Sa légitimité littéraire dans l'espace littéraire africain est attestée par sa présence dans les anthologies, les traductions, les travaux universitaires, thèses comprises, ou encore les lauréats de prix littéraires : elle se matérialise par son intégration dans les dix premiers auteurs du tableau 6. En 1994, *Assèze l'Africaine*, est lauréat du prix Tropiques remis par l'Agence française de développement, et du prix François Mauriac de l'Académie française, l'année de sa création. Le roman manque de peu le Femina et figure dans les premières sélections du Goncourt. *Les Honneurs perdus* obtient deux ans plus tard le Grand Prix du Roman de l'Académie Française.

Mais cette légitimité a été aussi précocement contestée, particulièrement en France, où elle se positionne, comme le montrent ses choix éditoriaux et d'écriture, délibérément au pôle de grande production. Certains universitaires sont mitigés, hésitent à louer l'« écriture » ou l'« absence d'écriture » de l'écrivaine^[822]. Cette mise en question est particulièrement visible lors des accusations de plagiat qui, au moins à trois reprises, mettent directement en cause sa manière d'écrire, d'autant que l'écrivaine plaide coupable, en s'exprimant dans *Le Figaro*, ce qui ne l'empêche pas d'être récompensée par l'Académie française au même moment^[823]. Elle est alors rejetée hors les murs de la littérature légitime par le pôle autonome de la critique : Bertrand Leclair voit en Calixthe Beyala le « fruit d'un système éditorial de plus en plus efficace », « fabriqué de toutes pièces » par Albin Michel, et déplore que l'acharnement sur la plagiaire ne fasse que renforcer le « système qui l'a produit »^[824], soit l'ordre médiatique. Ambroise Kom, qui a été professeur au

Cameroun, en fait un exemple du « hiatus qui existe entre le critère métropolitain de canonisation et l'attente du public africain », qu'il soit universitaire ou profane^[825]. Madeleine Borgomano, qui a enseigné en Côte d'Ivoire, estime que Beyala est « peu connue et reconnue dans son pays et en Afrique^[826] ». Pierrette Herzberger-Fofana, en 2000, estime que, si Beyala est étudiée à l'école, en Afrique, en tant que classique, « le lectorat africain a dans l'ensemble pris ses distances par rapport à son œuvre qu'il qualifie de “romans érotiques à tendance pornographique”^[827] ».

Cette « œuvre dérangeante » introduit un véritable désordre dans les classifications. Elle relève conjointement du non-conformisme, du *best-seller*, d'un entre-deux entre les littératures africaine et française, d'une « pornographie exotique », mais elle exprime en même temps la voix des déshérités, des revendications féministes et minoritaires^[828]. Les illustrations et le paratexte inscrivent les textes, repris en poche dans les collections J'ai lu, Libro, puis Le livre de poche, sans compter leurs rééditions dans les clubs de lecture (France Loisirs et Le Grand livre du mois) dans une veine exotique et érotique, avec tantôt des paysages susceptibles de conforter des clichés sur l'Afrique – palmiers et baobabs^[829] –, tantôt des photographies suggestives de femmes avenantes à la peau noire, plus ou moins dévêtues^[830]. La réception de *L'Homme que m'offrait le ciel* (2007), rejoint des effets médiatiques et publicitaires. Beyala présente ce texte comme une « autofiction », alors que les interprétations du texte alimentent l'actualité d'une presse *people*, trouvant dans le personnage de « François Ackermann » des allusions à sa romance avec un présentateur d'une grande chaîne publique de la télévision française, source d'inspiration avouée.

Les spécialistes ne s'accordent pas sur la valeur littéraire de son œuvre, dont la réception reste partagée. Défendue par certains^[831], elle est mise en question par bien d'autres, qui échouent à la faire entrer dans les catégories existantes. Des critiques ont émis le soupçon que Beyala ne joue le rôle de représentante-alibi, confortant des représentations communes auprès de l'ordre établi, et interdisant de se mettre à l'écoute d'autres voix, plus émancipatrices^[832]. Le cas de cette écrivaine, la mieux située dans le palmarès des auteurs, et certainement la plus visible de notre population dans les médias français destinés au grand public, mais dont la reconnaissance littéraire est sujette à caution, constitue en somme un exemple du brouillage opéré par le statut de « classique africain ».

Ce nouveau régime de reconnaissance médiatique rejaillit donc avec force sur les fluctuations des valeurs dans l'espace littéraire africain. Il ne recompose toutefois pas entièrement les hiérarchies qui y prévalent. Dans les cas de Fatou Diome et Alain Mabanckou, il donne de l'ampleur à une première légitimité acquise dans le secteur éditorial spécialisé, au pôle de production restreinte. Cependant, ces deux auteurs amplifient, après Calixthe Beyala, leur capital spécifique par une surenchère auprès des médias. Personnages publics en France, qui jouent de leur réception médiatique, ils

ont rejoint le canon d'auteurs africains d'une manière accélérée par rapport à leurs prédécesseurs. Se ferait jour, à leur propos, une transmission du pouvoir de consacrer les classiques des pairs au grand public, *via* les médias français, qui affirment une puissance culturelle qui n'était qu'à ses prémices dans les années 1980.

De ce point de vue, le cadre géographique d'analyse demande cependant à être étendu dans le temps et dans l'espace. Il n'est pas sûr en effet que Mabankou et Diome soient mis aux programmes scolaire et universitaire dans les pays d'Afrique, comme l'ont été les œuvres de Kourouma. L'examen attentif, sur le long terme, de la réception de Calixthe Beyala montre aussi le désaccord des différents pôles de la critique littéraire. La place de choix que l'écrivaine occupe dans le canon africain ne lui est pas assurée dans le canon littéraire français, de même que ses œuvres ne font pas l'objet d'un consensus ferme entre les spécialistes de littérature africaine. Cet exemple montre les ambivalences éventuelles d'un tel entremêlement du capital littéraire spécifique et du capital médiatique. Les effets d'enfermement dans un créneau, celui de la thématique de l'immigration, que dénonce Fatou Diome, en sont d'autres signes, qui alertent aussi sur les effets paradoxaux suscités par les réceptions pourtant favorables des femmes écrivains, dont nous examinons désormais les parcours plus avant.

Les ambivalences de la féminisation des auteur-e-s

Comment étudier les écrivaines originaires d'Afrique ?

Pourquoi n'avoir pas, jusqu'à présent, systématiquement isolé les hommes des femmes dans nos analyses ? Ce choix répond au parti pris méthodologique d'une histoire sociale de la littérature délibérément mixte, afin d'envisager comme consubstantiels et coextensifs les rapports sociaux de classe, de genre, et de race, ainsi que le préconise Danièle Kergoat. La mise en série des biographies individuelles que nous avons menée vise ainsi à penser de manière complexe et dynamique les tensions et les ambivalences propres au genre, qui traversent les différentes sociétés évoquées, pour se confronter à la « division sociale du travail dans sa triple dimension : de classe, de genre, et Nord/Sud »^{833}.

Sous certains aspects, la catégorie d'écrivaine africaine est en effet piégée dès lors qu'on la naturalise en la figeant^{834}. Afin d'éviter d'affirmer, abstraitement, que les classements s'articulent, sans en tirer de conséquences méthodologiques, nous avons privilégié une description des individus et des situations qui les font s'articuler, à travers l'étude de trajectoires éditoriales d'hommes et de femmes. Cette méthode permet de comparer leurs comportements littéraires et leurs pratiques sociales effectives, en examinant la pertinence de la variable de sexe, mais sans séparer au préalable ces deux

populations, c'est-à-dire sans partir de présupposés de départ sur les différences de genre.

La réhabilitation des écrits féminins ou de l'histoire des femmes, nécessaire en l'absence de valorisation de leur participation à l'histoire, présuppose aussi implicitement des traits communs à un groupe hétérogène. On survalorise alors un critère biologique, le sexe, dont l'usage ravale la diversité, notamment littéraire, à des variations parfois négligeables. Certaines études sur les femmes africaines postulent une homogénéité assez illusoire en négligeant ainsi les hommes pourtant placés dans une situation sociale comparable. Quand bien même on en reste aux productions textuelles, une telle méthode n'autorise pas de preuves vraiment convaincantes pour examiner une telle affirmation. Christine Planté relève, en ce sens, les conséquences nocives qu'il y a à « constituer les femmes en unité, et en unité séparée des hommes »^[835]. De telles démarches ne sont pas sans causer toute une série d'effets artificiels, tels les risques « de séparatisme, de constitution d'un ghetto, de reconduction de l'idée d'écriture féminine comme effet de "construction d'objet" »^[836]. Dans le cas des histoires littéraires du XIX^e siècle, étudiées par cette dernière, cette dérive a ainsi impliqué, au fil des ans, malgré certains acquis, la raréfaction des écrivaines retenues dans le canon^[837]. Cette nouvelle mise à l'écart rejoue alors, malgré toutes les réhabilitations, les paramètres de leur éviction historique, due à une intériorisation d'un espace des possibles littéraires plus restreint que celui des hommes, ou à l'inaccessibilité objective de certains genres littéraires^[838].

Ce type d'état des lieux peut aisément être reconduit concernant les travaux sur les écrivaines originaires d'Afrique subsaharienne. À la suite de la prise de conscience, dans les années 1970, de l'absence de leurs textes littéraires, c'est le modèle de la réhabilitation collective qui a prévalu dans la plupart des recherches menées à leur sujet. Des ouvrages critiques, en français ou en anglais, et des opérations de promotion culturelle spécifique visent progressivement à donner de la visibilité immédiate aux femmes. De telles approches, qui se sont amplifiées au tournant des années 1990, plus rarement accompagnées de monographies, n'ont pas produit de comparaisons toujours étayées avec la population masculine. Au tournant des années 2000, les universitaires portent un grand intérêt à cette littérature, au point que les auteures africaines de langue française semblent être passées d'une invisibilité à une présence relativement plus forte que celle des auteurs relevant de la même aire géographique^[839].

Mais une telle orientation revêt également une part de risques : leurs effets ne sont, comme le relève Christine Planté à propos du XIX^e siècle français, pas assurés sur la postérité littéraire. D'un point de vue sociologique, ce choix empêche aussi, paradoxalement, de bien réinscrire les femmes dans un espace *mixte* et dynamique, combinant des situations variées, en termes d'origine sociale, de ressources culturelles, de légitimité proprement littéraire, ou d'insertion dans des réseaux sociaux. Or, notre enquête a bien révélé

l'importance de tels contacts entre des écrivain-e-s qui ne se contentent pas de fréquenter ceux de leur sexe. Ken Bugul est, par exemple, une amie de longue date d'Annette Mbaye d'Erneville, et de Boubacar Boris Diop, qu'elle a côtoyé dès son enfance, et qui l'a incitée à publier son deuxième roman, en mobilisant lui-même ses relations^[840]. La fréquence des amitiés, des couples ou des familles d'écrivains, que nous avons pu particulièrement bien renseigner pour le groupe des 29 femmes présentes dans la population restreinte des 151 auteurs, le montre aussi : à l'instar de la famille Nzuji, ou du couple formé par Aminata Maïga Ka et Abdou Anta Kâ. Dans ce cadre, les femmes relisent et critiquent souvent les hommes, et inversement. Or la plupart des travaux critiques, soit n'intègrent pas ou très peu les écrivaines, comme c'est presque systématiquement le cas avant les années 1980, soit leur donnent une place à part, séparée des hommes. Ce fait va à l'encontre de la réalité des pratiques littéraires, quand les échanges réciproques, les valorisations, les choix d'écriture impliquent, ensemble, des auteur-e-s issu-e-s de ces pays.

Si leur intégration dans une histoire littéraire commune peut donner davantage d'intelligibilité et de sens aux études sur les écrivaines, il n'en reste pas moins que la connaissance de leurs parcours et les recensions de leurs publications en sont des préalables indispensables. C'est largement en raison de l'absence factuelle de formes instituées d'écriture féminine qu'elles ne sont que très peu mentionnées jusqu'aux années 1980, par exemple concernant la Négritude^[841]. On se contente alors d'étudier la représentation des femmes dans les textes des hommes. Cette absence ne signifie pas, cependant, que les femmes issues d'Afrique ne se sont livrées à aucune production écrite et/ou littéraire. Ainsi, différentes recherches portent au jour les pratiques d'écriture des colonisées scolarisées dans les Écoles normales de Rufisque et de Saint-Louis, sous la forme de correspondances et d'archives privées, poèmes, contes ou nouvelles conservés dans des tiroirs^[842], mais aussi de formes littéraires courtes parues dans la presse coloniale^[843]. Les répertoires de littérature orale, qui ont été en partie retranscrits, sont aussi souvent récités par des femmes, conteuses ou griottes qui participent pleinement à leur édification^[844]. La rareté des femmes dans l'histoire littéraire africaine apparaît donc liée à des raisons complexes qui ne tiennent pas uniquement aux réalités, mais aussi aux principes qui organisent la socialisation et la publication des auteurs, ainsi qu'à des hiérarchies esthétiques.

Pour intégrer le rapport social de sexe à notre étude, en prenant la mesure des processus d'exclusion ou de dévalorisation littéraire qui frappent les écrivaines, nous nous proposons donc de ressaisir et d'approfondir, par des comparaisons systématiques, quelques caractéristiques sociologiques et littéraires majeures des écrivains et des écrivaines. Les commentaires statistiques précédents nous ont déjà permis de constater l'entrée en littérature beaucoup plus tardive des femmes que des hommes, leur niveau d'études légèrement inférieur à celui de ces derniers, ou leur réception plus favorable à l'international (*via* le nombre d'œuvres traduites) qu'en France (*via* le nombre

de thèses soutenues sur leurs œuvres). Comment s'articulent ces variables dans le déroulement concret des carrières et des réceptions des écrivaines ?

Des consécration sous conditions

Un effet Matilda atténué par la reconnaissance internationale

Bien étudier l'effet Matthieu requiert de considérer deux faces d'une même médaille : dans notre cas, les auteurs que cette focalisation sur un petit nombre d'entre eux, sur-célébrés, a pu éclipser. Ce phénomène bien connu est en effet susceptible de se retourner en « effet Matilda ». Étudiant l'éviction des femmes scientifiques de l'histoire et même de la sociologie des sciences, Margaret Rossiter baptise ainsi le pendant féminin de l'effet Matthieu, pour désigner une « réalité suffisamment répandue » : la « sous-estimation systématique des contributions des femmes à la science, de même qu'à la littérature (et à l'histoire et à la médecine) »^[845].

Si l'on reprend, en effet, le palmarès établi précédemment (tableau 6), les six femmes présentes sur les vingt-neuf auteurs bénéficient beaucoup moins que les hommes du phénomène de sur-sélection. La première écrivaine dans ce palmarès, en neuvième position, est Calixthe Beyala – sa réception critique peu unanime et sa trajectoire changeante font cependant d'elle un classique problématique. À l'exception de Ken Bugul (16^e) les quatre autres femmes sont situées, à l'inverse, dans les dix dernières du palmarès comportant 26 rangs (avec les *ex aequo*) : Véronique Tadjo est 17^e, Werewere Liking 20^e, Aminata Sow Fall 23^e, et Fatou Diome dernière.

La place de la modalité de variable « femme » dans l'ACM était aussi à bonne distance des indicateurs de réputation les plus élevés (graphiques 5 et 7). Mais est-ce suffisant pour invoquer un effet Matilda ? Le fait d'être une femme n'empêche pas non plus d'accéder aux plus hauts barreaux de l'échelle de reconnaissance littéraire (Calixthe Beyala), ou d'entrer, très peu de temps après une première publication, dans le canon (Fatou Diome).

Les positions qu'y occupent les femmes sont du reste liées à un rattrapage historique : c'est plusieurs décennies après les hommes qu'elles accèdent à la publication. Leurs dates d'entrée en littérature sont en effet beaucoup plus récentes que celle des auteurs masculins, comme le restitue le graphique 1 pour la population des 404 auteurs, au chapitre 4.

Calixthe Beyala et Ken Bugul sont ainsi les deux seules parmi les vingt premiers auteurs du canon à avoir publié leur premier titre dans les années 1980, quand leurs homologues les ont largement précédées dans la carrière (tableau 6). Les places de Werewere Liking, entrée en littérature dès 1977, mais située après Tierno Monénembo (1979), ou celle d'Alain Mabankou, qui précède Aminata Sow Fall dans ce classement, montrent cependant que ce facteur se cumule à d'autres effets d'accélération ou de ralentissement, spécifiques dans le cas des écrivains particulièrement médiatisés. La proportion de femmes dans différents groupes d'écrivains plus ou moins présents sur les listes de visibilité littéraire ne révèle cependant aucune

corrélation évidente entre le sexe et le degré de réputation (tableau 11).

Tableau 11 : Répartition sexuée des deux populations et présence sur les listes de visibilité littéraire (pourcentage en colonne)

Abessésou (zone périphérique)		Moussa (zone centrale)	
Sexe		Sexe	
Femmes	40%	Femmes	30%
Hommes	60%	Hommes	70%
Effectifs	200	Effectifs	200

Pour quatre écrivains dans la population restreinte, on compte seulement une écrivaine. Mais la proportion de femmes n'est pas plus importante dans les zones les plus périphériques de la population de référence qu'au sein du noyau des écrivains les plus reconnus. L'on ne peut donc établir de réduction des possibilités de réussite littéraire pour les femmes comparativement aux hommes^[846]. Mais l'observation plus attentive de leurs trajectoires éditoriales montre que, si Beyala et Diome, auxquelles on peut ajouter Léonora Miano, sont publiées chez de grands éditeurs parisiens proposant une littérature de grande diffusion, aucune autre écrivaine recensée n'a atteint un tel lieu d'édition. De même, aucune écrivaine ne s'inscrit dans la voie royale que constitue, pour les auteurs du palmarès notamment, la publication de romans au Seuil cumulée avec la réception du prix Renaudot – que Scolastique Mukasonga obtient néanmoins de manière inattendue en 2012, depuis la collection spécifique de Gallimard. Moins productives que leurs homologues masculins, les écrivaines se caractérisent également par des parcours plus heurtés de ce point de vue, moins susceptibles de mettre en valeur leurs œuvres par l'établissement d'une relation suivie et conséquente avec un éditeur français, comme en témoignent ceux de Ken Bugul, d'Aminata Sow Fall ou de Werewere Liking, précédemment analysés.

À l'exception des deux dernières, toutes ces écrivaines se caractérisent en outre, on l'a vu, par un nombre de titres traduits beaucoup plus favorable que le nombre de thèses dont elles font l'objet dans l'université française. À cette bonne représentation dans les traductions, s'ajoute l'obtention régulière de distinctions dans les instances de légitimation littéraire internationale, qui ne touche pas nécessairement leurs homologues masculins. Véronique Tadjo a ainsi été membre du jury du Cain Prize, qui consacre des œuvres littéraires de langue anglaise. Fatou Keïta, distinguée par l'Unesco, a aussi siégé au jury du prix Noma, qui fut décerné à Werewere Liking, après Mariama Bâ. Plus souvent installées en Afrique que les hommes, les femmes écrivains sont cependant moins nombreuses, proportionnellement, que ces derniers à n'avoir jamais quitté le continent. Régulièrement investies dans les associations nationales d'écrivains de leur pays, elles sont souvent engagées et récompensées localement. Aminata Maïga Ka, qui commence à écrire après le décès de son amie Mariama Bâ, a occupé des fonctions politiques et diplomatiques au Sénégal. Anne-Marie Adiaffi, après avoir été secrétaire dans

une banque, travaille aux NEI, et n'a publié ses romans que dans cette maison ou aux NEA. Clémentine Nzuji, fonda à Kinshasa la Pléiade du Congo en 1964, un cercle littéraire mensuel permettant à des artistes de commenter leurs œuvres^[847]. Tanella Boni dirigea l'association nationale des écrivains de Côte d'Ivoire, Aminata Sow Fall, dont certains livres ont été mis aux programmes scolaires dans son pays, et adaptés au cinéma, celle du Sénégal. Cette dernière a également été faite *doctor honoris causa* de plusieurs universités américaines. Régina Yaou, primée à l'âge de vingt-deux ans lors d'un concours littéraire organisé par les NEI, a poursuivi et diversifié sa carrière : en 1991, elle fut invitée pendant deux ans comme *guest lecturer* dans différentes universités aux États-Unis, où elle donna une série de conférences. La réception universitaire dont ces écrivaines bénéficient aux États-Unis, également attestée par les traductions de leurs ouvrages dans les presses universitaires, est confortée par leur présence dans les programmes des cours et les listes de lecture de nombreuses universités américaines, articulant les études littéraires francophones aux études de genre et aux études postcoloniales.

Si les écrivaines sont moins nombreuses à tous les niveaux de réputation atteints, une différence significative avec les écrivains apparaît donc dans la forme de la reconnaissance littéraire dont elles bénéficient. Celle-ci prend beaucoup moins le chemin d'une collaboration continue avec des éditeurs parisiens que pour les hommes, alors que les femmes semblent bien présentes dans des instances de reconnaissance africaines et, surtout, internationales, où ces derniers sont plus discrets. Cette situation est en partie due aux paramètres sociologiques de leur entrée tardive sur la scène littéraire, que l'on peut décrire plus avant.

Les paramètres sociologiques d'une féminisation continue

Le rythme des entrées en littérature est globalement identique pour les hommes et les femmes dans la population d'écrivains constituée (graphique 1, chapitre 4). Dans ces deux populations, trois femmes entrent en littérature en 1980, huit en 1984 ou 1985 : elles nourrissent autant que les hommes les forts contingents d'auteurs ayant publié leurs premiers titres au début des années 1980. Les écrivaines sont ensuite régulièrement représentées parmi les débutants. Le tournant des années 1990 puis celui des années 2000 marquent de nouvelles étapes.

Les NEA à Dakar, puis les NEI, L'Harmattan et Présence africaine jouent un rôle important dans ces publications, de même qu'Hatier et Le Serpent à plumes en France. Cette féminisation se fait par le haut, si l'on en croit les origines sociales particulièrement favorisées des femmes écrivains, également dotées en capital social, décisif pour se faire publier. Mais elle se fait aussi, en partie, par le bas pour une poignée d'écrivaines ayant connu une forte ascension sociale, au nombre desquelles Elisabeth Mweya Tol'Ande, Fatou Diome et Calixthe Beyala, dotées d'une réputation particulièrement forte, en un paradoxe apparent souvent constaté en sociologie artistique^[848].

Moins nombreuses dans la population des plus diplômés et dans les activités sociales les plus prestigieuses (universitaires d'un côté, politiques ou diplomatiques de l'autre, puisque l'on trouve seulement une femme dans chacune de ces catégories, contre respectivement 23 et 12 écrivains), les écrivaines le sont davantage dans les métiers de service (comme traductrices, infirmières, secrétaires), et ont moins connu d'ascension sociale que les hommes au cours de leurs carrières. Elles sont également beaucoup moins représentées parmi les auteurs qui publient dans des maisons pratiquant exclusivement le compte d'auteur. Elles participent, en ce sens, du léger élargissement du recrutement social de la population, et de la professionnalisation des écrivains, puisqu'elles sont beaucoup mieux représentées que les hommes parmi ceux qui vivent de leur activité artistique. L'accès des femmes à l'espace littéraire africain se fait à un moment de déstabilisation concomitante de ce dernier, marqué par une professionnalisation et une médiatisation inédites. En ce sens, l'augmentation du nombre de femmes dans une activité sociale déterminée, est souvent le signal (et non la cause) de changements importants dans les conditions d'exercice de cette dernière⁽⁸⁴⁹⁾. Une phase de requalification des pratiques et des représentations légitimes dans l'espace littéraire africain, dans un contexte mondial plus favorable à la représentation des groupes littéraires périphériques, semble contribuer à expliquer sa féminisation et ses transformations morphologiques, deux manifestations corollaires qui ne sont, ni l'une ni l'autre, premières. Mais cette féminisation est aussi liée, très concrètement, comme ce fut également le cas en France à partir des années 1950, à l'accès plus marqué des femmes à l'éducation et aux diplômes⁽⁸⁵⁰⁾.

Ainsi, l'origine sociale et la situation socioprofessionnelle favorisées des écrivaines leur a permis, comme aux hommes, d'accéder à l'éducation, comme l'a montré l'étude des propriétés sociales des 151 écrivains. Si les écrivaines sont globalement moins représentées que ces derniers dans les plus hauts niveaux (doctorat, agrégation ou capes, école normale supérieure), il n'en reste pas moins que 20 % d'entre celles qui composent cette population ont soutenu un doctorat, 27 % ont achevé un deuxième cycle universitaire, ce qui en fait toujours une élite culturelle remarquable si l'on rapporte ces pourcentages aux taux de scolarisation, en particulier féminins, des pays de la zone. L'accès plus tardif des femmes à l'éducation et aux diplômes contribue en effet à expliquer le décalage de cinquante ans entre leurs premières publications répertoriées et celles de leurs homologues masculins. L'écart de la scolarisation des filles en Afrique avec celle des autres continents a même progressé dans les années 1980, avec l'apparition du phénomène de déscolarisation⁽⁸⁵¹⁾. En l'absence de lois préconisant systématiquement l'obligation scolaire, envoyer son enfant à l'école reste un acte gratuit, dépendant des moyens financiers des parents et de leur foi en l'instruction, qui varient avec le niveau d'éducation, la religion, la taille et la composition des familles, etc. Dans ces arbitrages, les filles sont désavantagées par rapport aux garçons. Comme le montre Marie-France

Lange, les discours qui promeuvent leur scolarisation, en provenance, le plus souvent, d'organismes internationaux, ne brandissent pas le droit à l'égalité, mais l'intérêt d'une formation utilitaire, réduite, en définitive conditionnée à ce que l'on attend des femmes. Les taux de scolarisation et l'espérance de vie scolaire sont donc inférieurs pour les filles, qui subissent aussi de moins bonnes conditions de travail à l'école (abandon, notamment du fait des familles, violences verbales, et souvent physiques, de la part des garçons, dévalorisation de leurs titres scolaires, etc.). Cela se traduit par des échecs plus fréquents, et une relégation dans des filières moins prestigieuses. Ces paramètres varient suivant les pays et les régions, qui favorisent les côtes sur l'intérieur, les milieux urbains sur les zones rurales⁽⁸⁵²⁾. Les zones les plus scolarisées correspondent du reste à celles où les écrivaines apparaissent et se distinguent⁽⁸⁵³⁾.

Le ratio femme/homme dans la population adulte de plus de vingt-cinq ans alphabétisée est ainsi actuellement nettement défavorable aux femmes, dans tous les pays considérés sauf le Gabon⁽⁸⁵⁴⁾. Or, sur quatre écrivains originaires du Gabon dans la population des 151, deux sont des femmes, ce qui situe le pays juste après le Sénégal pour la proportion d'écrivaines (10 sur 24), suivi de près par le Burkina Faso (2 sur 7) et la Côte d'Ivoire (6 sur 24), puis le Cameroun (4 sur 21). Mais cette corrélation n'est pas automatique, comme le montre le cas du Congo. Malgré un ratio femme/homme dans la population de plus de 25 ans alphabétisée de 0,9 dans ce dernier pays, ce qui le situe juste après le Gabon et le Rwanda, les écrivaines qui en sont originaires s'avèrent dix fois moins nombreuses que les écrivains (graphiques 2 et 3, chapitre 4).

Ces données statistiques se retraduisent bien entendu dans des biographies singulières. Aminata Sow Fall, scolarisée, deux ou trois ans après avoir fréquenté l'école coranique, à l'école française où elle saute une classe, relève la socialisation atypique dont elle a bénéficié dans son enfance, notamment du fait de l'environnement dans lequel elle a évolué, lui permettant « d'assimiler, sans contraintes ni déchirement, les réalités et les cultures d'autres mondes, à travers le français ». Si le wolof est parlé dans la maison familiale à Saint-Louis, ses frères, sœurs et cousins, scolarisés au lycée Faidherbe, « le lycée d'excellence », y font cours aux plus jeunes sur un mode ludique et rapportent des livres reçus comme prix à l'école, livres qui s'ajoutent à la riche bibliothèque du père de l'écrivaine, haut fonctionnaire doté d'une double culture, musulmane et française. Ce dernier inculque à ses enfants le sens de l'honneur et de la dignité. Dans ce « creuset culturel » joyeux et ouvert, où les filles reçoivent, de manière exceptionnelle, la même éducation que les garçons, sans être considérées comme inférieures, Sow Fall, la plus jeune de sa fratrie, passe son temps à lire, de manière très précoce, se reconnaissant par exemple dans les textes de Shakespeare, ou « dans la littérature classique depuis l'Antiquité⁽⁸⁵⁵⁾ ».

La trajectoire scolaire et universitaire de Ken Bugul offre un exemple typique des parcours de ces auteures pionnières, scolarisées sous la

colonisation. Première fille acceptée dans l'école de son village, créée par les Français en 1953, elle poursuit ensuite ses études jusqu'à l'Université de Dakar et, dotée d'une bourse d'études décernée par l'Office de la coopération au développement, part ensuite poursuivre en Belgique des études en langues étrangères et en gestion, alors que certains de ses frères et sœurs, parmi lesquels plusieurs sont devenus enseignants, l'ont précédée en France. Ses ouvrages, d'abord d'inspiration autobiographique, ont été, comme ceux d'une bonne partie des premières écrivaines, édités aux NEA, chez Présence africaine ou L'Harmattan.

Le capital culturel et le capital social détenus par ces femmes dotées de l'aptitude à la mise en forme littéraire se révèlent la plupart du temps déterminants dans leur accès à la publication. Fatou Diome, dont les parents, frères et sœurs, restés au Sénégal, ne savent pas lire et ne parlent pas même français, insiste sur sa pugnacité et son obstination : curieuse et persistante, elle va d'abord à l'école primaire à l'insu de sa grand-mère, revenant discrètement pour écouter lorsque l'instituteur la chasse. C'est depuis ses treize ans, lorsqu'elle quitte son île natale de Niodior pour aller au collège dans une ville voisine, qu'elle écrit, avec, à ses débuts, « un français tellement maladroit qu'[elle] étai[t] la seule à le comprendre⁽⁸⁵⁶⁾ ». Elle doit ensuite travailler pour financer ses études jusqu'au baccalauréat, puis à l'université, à Dakar : hébergée dans des familles d'accueil, elle est tour à tour employée d'une femme qui vend de la bouillie sur les marchés et petite bonne en Gambie pendant l'été. À la suite d'une histoire d'amour avec un coopérant alsacien venu au Sénégal, elle l'épouse en France, où elle se heurte à une série de désillusions. Sa belle-famille lui réserve un accueil mitigé, alors qu'elle entreprend des études de lettres modernes à l'Université de Strasbourg. Fatou Diome résiste, puis divorce. Elle fait des ménages pendant six ans tout en poursuivant son *cursus* universitaire, jusqu'à entamer une thèse sur Ousmane Sembène en assurant des enseignements universitaires. Elle continue aussi à écrire, et soumet ses premières nouvelles à un éditeur.

De l'accélération de la carrière à son enfermement paradoxal : un « genre des genres littéraires »⁽⁸⁵⁷⁾

À l'image de celle de Fatou Diome, la carrière littéraire des premières écrivaines se construit souvent sur fond de paradoxe : difficultés des débuts, surdéterminés par l'absence de préalables et de référents littéraires féminins d'une part, puis succès rapide, qui leur donne une audience étendue, d'autre part. Cette réussite accélérée, qui les met aux prises avec une réception publique de manière précipitée, risque aussi de les enfermer dans des créneaux ou des genres littéraires spécifiques, liés à leur appartenance sexuée. L'expérience de bien des écrivaines retraduit, malgré toutes leurs ressources culturelles et sociales, l'intériorisation de leur absence de droit à la création littéraire. « Être écrivain, c'était inimaginable. Je ne savais même pas que ça pouvait être un métier⁽⁸⁵⁸⁾ », confie ainsi Fatou Diome. Mariama Bâ ne publie son premier roman qu'à l'âge de 50 ans, alors qu'elle avait déjà fait paraître des

textes de jeunesse dans la presse coloniale, textes critiques envers l'école coloniale^[859]. Aminata Sow Fall et Ken Bugul, qui ne publient toutes deux leur premier titre qu'à l'âge de trente-cinq ans, s'assurent au préalable de la réception positive de leurs écrits auprès de membres de leur entourage, et mettent en avant, avec force, leur absence de prétention littéraire. Aminata Sow Fall insiste régulièrement sur l'importance de son statut de mère de sept enfants, mais aussi sur son tempérament et sur sa nature réservée, qui l'ont retenue de chercher consciemment à devenir écrivain. Elle confie n'en avoir ressenti l'ambition ni l'envie : « Je n'ai jamais cherché, je n'ai jamais cherché à me faire connaître, à me faire écrire des articles... » Au contraire, elle met en avant son exigence et ses doutes. Ayant mené des études supérieures de lettres à la Sorbonne, elle donne son premier texte à lire aux membres de sa famille, à son mari, économiste, à sa sœur, linguiste et à son frère, pédiatre, pour s'assurer notamment de la qualité de sa langue d'écriture, avant de le soumettre à un éditeur. Après son premier roman, *Le Revenant*, qui se vend à « 3 000 exemplaires en un an, plus qu'un *best-seller* au Sénégal (car ici c'est plutôt 400 exemplaires) », *La Grève des Battù*, son deuxième roman paru à Dakar, est pourtant sélectionné en 1979 pour le prix Goncourt. Ayant voyagé « dans le monde entier », y compris dans « des endroits où on ne connaissait rien de l'Afrique, partout ! », et rencontré trois fois le pape Jean-Paul II, elle assume désormais son statut d'écrivaine. Elle a vu ses livres amplement traduits, en 50 langues, dit-elle, et mis aux programmes scolaires nationaux de bien des pays, dont les États-Unis et des pays d'Afrique anglophone, ce qui suscite une certaine confiance de sa part, et une relative distance face au paramètre éditorial : « Je me dis que ce n'est pas un éditeur qui va faire ma réputation^[860] ».

Ken Bugul, qui refuse longtemps de se présenter comme un écrivain à part entière, confie aussi n'avoir jamais vraiment cherché activement à être publiée à ses débuts. L'écriture de ses premiers livres répondait davantage à un besoin thérapeutique de reconstruction de soi. Seules les incitations de certains de ses amis, déjà édités ou en contact direct avec des éditeurs, lui auraient permis de franchir l'étape, en douceur. Pour expliquer la parution de son premier roman l'anecdote qu'elle raconte – une rencontre alors qu'elle est en train de taper, sur une machine à écrire prêtée par une amie, un manuscrit de cinq cents pages, sans « la prétention d'écrire un livre » – met ainsi en scène un réseau social assez bien situé dans le monde intellectuel sénégalais. Elle confie au fils d'Annette Mbaye d'Erneville, « une amie à laquelle je suis assez attachée », première journaliste et poétesse du Sénégal, son aînée de vingt-deux ans, une partie du manuscrit sur lequel elle travaillait et qui avait attiré l'attention de ce dernier : « Et c'est sa mère qui, le lendemain, les a déposées chez un éditeur... Elle a tout lu dans la nuit^[861]. »

Le Baobab fou est rapidement considéré comme un classique de la littérature africaine féminine, à la faveur de l'attention développée par la critique envers ces écrits dans les années 1980. Cependant, Ken Bugul n'hésite

pas à dénoncer les nombreux amalgames auxquels l'interprétation de son œuvre donne lieu, à travers une réception qu'elle juge souvent réductrice. Elle relève par exemple l'échec d'une grille de lecture féministe à l'européenne à propos de ses ouvrages, quand certaines de ses œuvres, où le ton critique ne cesse de changer de cible, rapprochent le féminisme du néocolonialisme, et prônent au contraire un retour aux valeurs du mouridisme^[862]. C'est le cas révélateur de la polygamie, thème qu'elle évoque dans son troisième récit, *Riwan ou le chemin de sable*, où l'héroïne narratrice, après avoir mené une vie dissolue en Europe, se réconcilie avec elle-même et son milieu en devenant la 28^e femme d'un serigne^[863]. Le livre a suscité en Europe et en Amérique des interprétations féministes mal ajustées au milieu culturel qu'elle y dépeint. En prenant ce cas particulier, Bugul défend aussi l'idée que la femme doit se situer d'abord par rapport à elle-même et non plus par rapport à l'homme.

La trajectoire de Fatou Diome donne lieu aux mêmes types de phénomènes d'accélération et d'enfermement paradoxal. Après une première publication discrète mais remarquée par la critique spécialisée chez Présence africaine en 2001, c'est bien son entrée chez Anne Carrière, une maison généraliste, qui lui permet d'obtenir une audience de grande ampleur. Le premier recueil de nouvelles de Fatou Diome s'intitule ironiquement *La Préférence Nationale*. Elle confie avoir été mise au défi par un ami de proposer le manuscrit de ses nouvelles, qu'elle n'avait montré à personne, à un éditeur, et s'être naïvement adressée à Présence africaine par un coup de téléphone, avant de les apporter à Christiane Diop : « Je me suis donc déplacée et pendant que Mme Diop lisait, j'avais l'angoisse au ventre. Les textes l'ont intéressée et c'était parti^[864]. »

Anne Carrière repère ensuite la jeune auteure par un singulier concours de circonstances : un journaliste des *Dernières nouvelles d'Alsace*, un quotidien régional, souhaite rédiger le portrait d'un romancier qu'elle publie. Pour mettre en avant ses compétences, il transmet à l'éditrice un article sur Fatou Diome qu'il vient d'achever. La personnalité de cette dernière attire son attention. Quelques mois après une première rencontre entre les deux femmes, *Le Ventre de l'Atlantique* est l'un des succès de librairie de la rentrée littéraire 2003. Le succès de ce premier roman pouvait s'inscrire dans le créneau éditorial porteur de la littérature d'immigration, à tonalité autobiographique : consciente des gains financiers de ce coup commercial, l'écrivaine en profite pour se diriger vers un autre type de littérature, qui l'intéresse davantage. Si la médiatisation dont elle est l'objet la rapproche de Calixthe Beyala – comme celle-ci, elle a son site internet et anime une émission de télévision^[865] –, dotée en capital culturel, grande lectrice, elle refuse de se cantonner à assouvir les attentes que ses premiers ouvrages ont induites selon elle en France.

La retraduction de ces horizons d'attente dans le contenu des œuvres littéraires n'a rien d'automatique. Les écrits des écrivaines africaines sont aussi hétérogènes que leurs positions sur ces questions. Les deux premiers romans de Calixthe Beyala introduisent une rupture en abordant crûment le désir, les rapports sexuels, l'orgasme depuis la voix d'une narratrice. Aminata Sow Fall,

tout en reconnaissant la domination de la femme partout dans le monde, traite au contraire de thématiques sociales qui n'abordent pas spécifiquement les rapports de genre, mais plutôt les valeurs sociales et culturelles en évolution dans une société minée par l'argent et par les différences entre les castes. Les critiques ont cependant l'habitude de remarquer l'importance d'une parole oppositionnelle, qui répond aux représentations culturelles patriarcales, qu'elles soient européennes ou africaines. Nombreux sont les textes qui abordent la condition féminine à travers les thèmes longtemps tabous de l'excision, de la polygamie, de l'homosexualité, de la vie de couple, de la sexualité, de la prostitution. Les récits adoptent souvent une certaine liberté de ton, sur le mode du dévoilement intimiste au lecteur, à travers les formes du récit épistolaire, du roman à la première personne, du roman autobiographique. Les autobiographies écrites par des femmes, qui abordent les mœurs, la sphère domestique ou intime, ont pu être lues, en ce sens, comme des documents quasi ethnographiques sur une intériorité et une condition féminines inconnues jusqu'alors.

Au contraire, les écrivains, moins nombreux proportionnellement, qui ont publié dans ce genre, tels Bernard Dadié, Antoine Bangui-Rombaye, ou Amadou Hampâté Bâ, s'inscrivent plus souvent, en memorialistes, dans une histoire politique, publique, revenant sur la période coloniale, ou cherchent à témoigner face aux persécutions dont ils ont fait les frais. Dans les deux cas en outre, ceux qui publient de tels ouvrages appartiennent aux premières générations, puisqu'aucun auteur entré en littérature à partir de 1987 n'a publié de titre relevant de ce genre littéraire jusqu'en 2008, malgré un récent renouveau du genre, que défend notamment Alain Mabanckou. Le clivage entre le privé et le public, qui correspond au partage traditionnel entre le féminin (le domestique, l'intime, l'intérieur) et le masculin (l'officiel, le pouvoir, l'extérieur) traverse donc le genre autobiographique, et peut s'étendre en dehors de ce dernier. Ainsi, la grille de lecture autobiographique a en outre souvent été mobilisée à propos d'écrits féminins classés comme des romans, dont l'inspiration autobiographique a été tantôt revendiquée, tantôt déniée par leurs auteures. Souligner cette fonction référentielle est une manière de renvoyer ces œuvres à leur particularisme et à leur valeur plus documentaire que littéraire – cet horizon a également prévalu pour les premiers titres de littérature africaine dans les années 1950 et 1960^[866]. Le corollaire de cette dévalorisation symbolique est une valorisation morale ou politique – au service, dans le cas des écrivaines d'Afrique, d'un discours féministe dont elles sont par ailleurs nombreuses à récuser les formes les plus occidentales.

Les principes de classement que fournissent les genres littéraires permettent ainsi de prendre la mesure de l'inscription différentielle des textes des écrivains et de ceux des écrivaines dans des catégories littéraires instituées socialement. Si certaines auteures avouent volontiers posséder un bon nombre de manuscrits inédits (y compris du théâtre et de la poésie pour Aminata Sow Fall), ces dernières se cantonnent souvent à publier dans un ou deux genres

(du roman pour Sow Fall), alors que les hommes, plus productifs, les multiplient volontiers publiquement. Et les choix génériques plus sélectifs des femmes ne se font pas au hasard : elles publient davantage d'autobiographies et de romans, alors qu'elles délaissent la poésie et surtout le théâtre (graphique 8). L'on peut, à l'instar de Nicki Hitchcott, trouver des raisons pragmatiques à cette désaffection, au nombre desquelles les difficultés pratiques et sociales, pour une femme, à investir le genre théâtral, ou la faible rentabilité commerciale de ces deux genres situés au pôle de production restreinte, alors que les écrivaines doivent déjà transgresser un certain nombre de conventions pour accéder à la publication^[867]. Ces raisons matérielles relèvent largement d'un clivage sexué, traversé par la distinction symbolique entre le privé et le public, entre le particulier et l'universel.

Tableau 12 : Répartition des auteurs de la population restreinte ayant publié du roman, de la poésie, ou du théâtre en fonction de leur date d'entrée en littérature (n = 151, pourcentages en ligne)

Date de parution du premier titre	
Jusqu'à 1968	41,7%
De 1969 à 1979	32,4%
De 1980 à 1987	20,5%
À partir de 1988	5,4%
Toutes générations	100%

Tableau 13 : Répartition des auteurs de la population de référence ayant publié du roman, de la poésie, ou du théâtre en fonction de leur date d'entrée en littérature (n = 404, pourcentages en ligne)

Date de parution du premier titre	
Jusqu'à 1968	33,7%
De 1969 à 1979	33,2%
De 1980 à 1986	22,2%
De 1987 à 1994	9,7%
À partir de 1995	2,2%
Toutes générations	100%

La prédominance de certains genres littéraires chez les différentes générations d'écrivains plus ou moins reconnus offre une autre entrée pour restituer la variation des hiérarchies génériques. Comme on l'a constaté au premier chapitre, c'est dans les années 1980 que la poésie, au prestige jusqu'alors préservé auprès des nouveaux arrivants dans l'espace littéraire africain, se trouve remplacée par le roman. Ce genre du commencement est ainsi adopté par la plus grande part de débutants jusqu'en 1979, mais se raréfie dès la seconde publication. La poésie représente 41 % et 42 % des premiers titres parus dans les deux premières générations d'écrivains de la population restreinte, contre 32 % et 25 % de romans, 16 % et 27 % de théâtre. Le genre est encore davantage représenté dans la population de référence moins reconnue (tableau 13), au détriment du théâtre, et, surtout du roman. On voit

bien là combien ce dernier genre devient déterminant pour accumuler du capital symbolique : plus représenté dans toutes les générations parmi les auteurs plus réputés de la population restreinte que dans ceux de la population de référence, il l'est surtout, comparativement, parmi ceux qui sont entrés en littérature à partir de 1987.

C'est sans doute l'amenuisement des probabilités objectives de publication et de réussite en poésie, du fait de l'afflux de candidats, qui explique l'abandon progressif de ce genre sur le long terme au profit du roman, qui offre en France depuis la fin du XIX^e siècle les meilleures possibilités de légitimité littéraire^[868], de la nouvelle, qui y est souvent envisagée comme un préliminaire et/ou un accompagnement du roman, et, plus ponctuellement, du théâtre. Mais le délaissement est surtout fort parmi la population des 151 écrivains plus reconnus, dont les parutions sont plus ajustées aux nouvelles règles du jeu dans l'espace littéraire africain. Seuls trois écrivains sont exclusivement poètes dans cette population restreinte (Fernando d'Almeida, Joseph Anouma, Paul Dakeyo), et deux n'ont (longtemps) publié que du théâtre, Koffi Kwahulé (dont le premier roman date de 2006) et Moussa Diagana. À l'exception de ce dernier, entré en littérature en 1994, tous ont fait paraître leur premier titre entre 1969 et 1979. Le théâtre est particulièrement bien représenté dans cette dernière génération, sans doute du fait qu'il constitue l'une des armes de la dénonciation politique, avant qu'il ne soit victime de la censure, ou de l'autocensure, dans les pays d'Afrique et relocalisé en France où il bénéficie au même moment de la création de filières spécifiques^[869]. Les poètes des débuts se reconvertissent du reste plus souvent que les romanciers vers d'autres genres. Dans le palmarès des vingt-neuf auteurs les plus reconnus (tableau 6), seul Senghor ne s'est, ainsi, essayé ni au théâtre ni au roman. Le théâtre connaît des variations moins continues : les auteurs dramatiques sont particulièrement nombreux chez les débutants publiant leur premier titre entre 1969 et 1979, dont font partie Sony Labou Tansi et Sylvain Bemba, alors que leur part ne dépasse pas les 16 % dans les autres générations littéraires, qui se féminisent.

Les écrivaines s'orientent de fait moins que les écrivains vers la poésie (31 % contre 46 % des hommes), vers l'essai, et surtout vers le théâtre, « genre public par excellence^[870] » d'après la formule de Christine Planté. Alors que près de la moitié des écrivains ont publié au moins une pièce de théâtre, ce n'est vraiment le cas que d'une seule écrivaine, Werewere Liking, qui propose un théâtre dit rituel, nourri par une culture traditionnelle, et en partie le fruit d'une collaboration avec l'universitaire française Marie-José Hourantier dans les années 1980^[871]. Elles sont en revanche plus nombreuses que leurs homologues masculins à faire paraître, on l'a vu, des autobiographies, ainsi que des romans (79 % des femmes en ont publié au moins un, contre 75 % des hommes), des nouvelles, et des genres en cours de légitimation comme la littérature pour la jeunesse et le roman sentimental. Trois femmes, dans la population des 404 écrivains, écrivent ainsi pour la collection « Adoras ».

Celles-ci semblent donc à l'avant-garde des tendances collectives qui touchent les générations les plus récentes, et qui voient apparaître de nouveaux genres permettant aussi une redistribution du capital symbolique dans l'espace littéraire africain, à la relative défaveur des écrivaines.

Du fait de la faiblesse des effectifs féminins, ces variations renvoient en effet aussi à une appartenance générationnelle, puisque les femmes sont de plus en plus présentes. Et le décalage dans la légitimité différentielle réservée aux hommes et aux femmes (au détriment de ces dernières) se nourrit, presque autant que de la production de leurs œuvres, de leur réception, dont relève en partie la catégorisation générique, pas toujours nette lors des premiers écrits^[872], et dans laquelle peut intervenir l'éditeur (au niveau de la sélection ou de la sollicitation du texte, de son suivi, puis de son classement). Les écrivaines passent moins que leurs homologues masculins par les éditeurs parisiens les plus légitimes, dont le poids reste pourtant déterminant pour accéder à la consécration. Davantage publiées en Afrique, dans des maisons moins professionnelles pour valoriser et faire circuler leurs textes, certaines d'entre elles parviennent cependant, à la faveur d'un intérêt multiforme dans le monde pour leurs écrits, à être traduites et visibles sur la scène internationale. Ces femmes écrivains, qui ont peu, socialement, de la « subalterne » dépossédée de sa « voix »^[873], se situent donc, malgré leur hétérogénéité littéraire et sociale, au cœur de certaines des recompositions de l'espace littéraire africain, comme sa médiatisation et sa professionnalisation.

Dresser le portrait de deux groupes d'auteurs africains permet en somme de tracer un cadre dans lequel inscrire leur histoire littéraire et sociale, en maintenant vivante la tension entre le collectif et le singulier. Ces écrivains constituent une élite sociale et culturelle dont la majorité circule régulièrement d'un lieu à l'autre, souvent hors d'Afrique. Plus de la moitié d'entre les auteurs reconnus étudiés y résident cependant, particulièrement dans ces deux foyers éditoriaux que constituent le Sénégal et la Côte d'Ivoire. Selon les pays d'origine, le statut d'auteur peut tantôt affermir la place de cette élite dans sa société (en conduisant, par exemple, à occuper des fonctions politiques ou diplomatiques, ou en découlant de telles fonctions), tantôt marginaliser des individus pour lesquels la volonté d'écrire tient aussi à une position d'*outsider*.

La génération entrée en littérature dans les années 1990 se stabilise au contraire, de plus en plus, hors d'Afrique, en assumant ce choix de vie, plus répandu par ailleurs dans sa classe d'âge. C'est le temps qui fait, essentiellement, la différence entre la mobilité, estudiantine ou professionnelle, attribut distinctif et provisoire des ressortissants de pays dominés politiquement, puis culturellement et économiquement, et la migration, décision de s'installer hors de son pays d'origine, en endossant une autre condition sociale. Celle-ci, plus indépendante des attentes, notamment politiques, des pays d'origine, n'en voit pas moins les auteurs restés soucieux de leurs besoins concrets (envoi d'argent, aide à leur famille ou aux autres

nationaux) et de leur légitimité culturelle (pratique, parfois maintenue, des langues africaines, fierté d'être devenu un classique ou de voir son nom connu dans le pays d'origine).

Les écrivains migrants de ces dernières générations, beaucoup moins souvent édités sur le sol africain, se situent de plus en plus dans le champ littéraire français, où les conditions qui leur sont faites depuis le milieu des années 1990 les classent comme partie intégrante d'une différence culturelle souvent peu dérangeante pour l'ordre établi. Le statut d'icônes médiatiques ponctuellement endossé par Calixthe Beyala, Alain Mabanckou, ou Fatou Diome s'inscrit en partie dans cette tendance à l'intégration d'une spécificité africaine. Toutefois, deux limites se font jour face à ces mouvements, qui, émis essentiellement depuis les médias et une critique spécialisée de langue française, à propos d'auteurs contemporains dont les œuvres sont encore largement en cours de composition, n'ont subi ni l'épreuve du transfert géographique, ni celle du temps. Des enquêtes menées sur le long terme pourraient dire si la qualification extrêmement rapide de ces trois auteurs comme classiques africains, matérialisée par des mises au programme scolaire ou universitaire, comme le rappelaient les propos de Paul Dakeyo placés en exergue du chapitre, est aussi de règle dans leurs pays d'origine (et pour quelles œuvres). Dans quelle mesure cette classicisation est-elle au contraire partielle ou contestée ? L'influence des médias ne viendrait pas, ainsi, annuler les modes anciens d'accès à la reconnaissance, mais plutôt recomposer certaines hiérarchies culturelles. Les propos contradictoires à l'égard de Calixthe Beyala montrent les ambivalences possibles d'une telle consécration avec le temps et/ou la distance géographique. Dans son cas, les réticences des critiques littéraires viennent essentiellement de France, où elle continue néanmoins de s'inscrire dans une littérature de grande diffusion, plus volontiers recensée dans *Paris Match* que dans *En attendant Nadeau*.

Outre ces fluctuations de la valeur littéraire accordée selon les instances de légitimation, la réputation acquise par les auteurs varie en fonction de leurs prises de position littéraires, matérialisées par les éditeurs et les genres littéraires choisis, mais aussi par les caractéristiques de leur écriture, indissociables de leur appartenance générationnelle. Les débuts de carrière sont en ce sens décisifs : la réception des premiers titres parus décide en partie des orientations futures. La poésie attire jusque dans les années 1980 le plus grand nombre de nouveaux entrants avant de décliner, ce qui témoigne aussi de l'influence prolongée de la figure aussi isolée que symbolique de Senghor. Mais le nombre de titres parus dans ce genre a peu de rapports avec celui de leurs tirages, ce qui prévaut également dans le genre théâtral, qui attire une grande part des nouveaux entrants dans les années 1970. Le roman, déjà dominant depuis les débuts de la littérature africaine selon ce critère des ventes, a aussi affermi continûment sa prépondérance symbolique, matérialisée par l'importance des collections de poche en littérature africaine, amplement dominées par la prose. Le fait de ne pas publier de roman est du

même coup susceptible de spécifier fortement, chez les écrivains contemporains, l'accès au capital symbolique dans l'espace littéraire africain, en handicapant, comme dans le champ littéraire français, sur le court terme la renommée du classique.

L'expansion des structures éditoriales situées en Afrique dans les années 1960 et 1970 se heurte de ce point de vue à la crise économique de la fin des années 1980, qui frappe aussi, selon des modalités différentes, quelques structures éditoriales éphémères mises en place au début de la décennie en France. Ce contexte suscite des déceptions chez les auteurs et leurs éditeurs, du fait d'une période d'ajustements entre deux régimes de reconnaissance littéraire, qui contribue à expliquer le rythme de vocations encouragées ou contrariées. Les interruptions de carrière sont particulièrement nombreuses au sein de la minorité numérique des auteurs installés en France entrés en littérature dans les années 1980. Leurs successeurs bénéficient au contraire de conditions éditoriales plus propices et d'une réception favorable, qui leur permettent de poursuivre leur œuvre littéraire de façon plus cohérente et régulière.

Ce n'est, en effet, qu'au milieu des années 1990 que cette littérature accède à la visibilité publique, à la faveur de multiples facteurs. L'évolution des débats publics et l'accroissement d'une émigration issue d'Afrique subsaharienne en Europe et en Amérique convergent avec le développement de l'enseignement de la littérature africaine, dont les classiques s'institutionnalisent, alors que la francophonie et la littérature postcoloniale connaissent une expansion dans les universités américaines. Dans le cas des écrivaines, dont les publications poursuivent l'envolée entamée dans les années 1980, s'y ajoutent l'affirmation de mouvements féministes à travers le monde, et l'institutionnalisation des études de genre dans les pays de l'hémisphère nord. Le nouveau régime de reconnaissance littéraire qui s'établit au même moment en France, brouillant les règles d'accès au canon, particulièrement pour des écrivains issus de catégories minoritaires, donne un grand pouvoir d'influence aux médias. Une poignée d'auteurs africains ayant appris à maîtriser les règles du jeu médiatique et à négocier leurs apparitions publiques voient alors leur consécration accélérée.

Ces mouvements du marché littéraire permettent donc de fournir des hypothèses explicatives à de multiples phénomènes que l'on pourrait à première vue prendre pour des causes, alors qu'ils en sont, plutôt, des manifestations. En relèvent, par exemple, la féminisation continue des écrivains, l'importance prise par le roman au détriment de la poésie et du théâtre, la médiatisation d'une poignée d'auteurs, leurs situations sociales en période de concurrence croissante pour des ressources inédites, comme la possibilité de vivre de sa plume sans se soumettre nécessairement à une demande préétablie. Ces écrivains sont amenés à produire relativement plus, et à diversifier leurs pratiques de publication vers des genres en cours de légitimation, tels que la littérature pour la jeunesse ou le polar, alors que le

roman constitue désormais une sorte de passage obligé pour accéder à la visibilité.

L'étude de la morphologie sociale d'une population d'écrivains et de ses transformations au fil du temps fait donc ressortir les ressources et les contraintes que l'espace littéraire africain leur réserve au fil du temps. Elle contribue à expliquer les aléas des réceptions individuelles par les fluctuations des valeurs qui y sont reconnues comme légitimes. La prise en compte de la relation d'un auteur à l'espace littéraire africain peut aussi enrichir la compréhension de son projet littéraire, et son évolution au fil de sa réception, jusqu'aux traits stylistiques et énonciatifs qui rendent son écriture remarquable.

Conclusion

Contribution à une histoire sociale des littératures africaines contemporaines, cet ouvrage a mis en évidence des continuités et des discontinuités dans l'accès collectif des auteurs originaires de pays francophones d'Afrique subsaharienne à la reconnaissance littéraire au xx^e siècle. Ces dynamiques sont indissociables des mouvements d'un marché du livre géographiquement dissocié, qui produit et accueille un nombre toujours croissant de titres littéraires en provenance de cette partie du monde. Une première vague d'expansion et de légitimation de cette littérature prend effet au tournant des années 1980, en Afrique aussi bien qu'en France. Elle est suivie par un reflux. Face aux difficultés économiques et aux faibles ventes des ouvrages, les auteurs et leurs éditeurs traversent une période d'incertitudes et de marasme. La deuxième vague se déploie au milieu des années 1990, peu après qu'une conception américaine de la diversité s'est imposée sur la scène littéraire internationale.

Se met alors en place dans l'université de langue anglaise la catégorie de *world literature*, qui éclaire certains des enjeux du manifeste pour une littérature monde en français, paru dans *Le Monde des livres* en 2007. En répercutant, par ce calque lexical, une telle formule, les signataires de ce texte, massivement publiés chez Gallimard, s'ajustent à l'alignement de cette maison sur des attentes internationales, et sur une segmentation accrue du marché du livre mondial, plus réceptif aux littératures issues d'espaces périphériques. Ce mouvement, auquel ont participé des écrivains d'origine africaine installés hors d'Afrique, a été paradoxalement permis par la prolifération, en amont, d'instances de légitimation spécifiques, qui ont redoublé l'intérêt des institutions généralistes françaises pour offrir aux auteurs des opportunités inédites de professionnalisation et de réception auprès d'un public élargi.

Comme l'indique la métaphore du flux et du reflux, ces évolutions temporellement situées n'augurent cependant d'aucune différenciation sociale irréversible, ni d'aucune légitimité qui serait consensuelle pour cette littérature, en particulier en France. Toujours fragile au contraire, l'accès à la reconnaissance littéraire des auteurs issus d'Afrique a lieu sous contraintes sociales et géographiques. Les instances qui les légitiment sont de la sorte elles-mêmes porteuses d'une histoire située et d'intérêts propres. La construction d'un espace littéraire africain transnational, à la croisée de plusieurs sphères d'activités, de différents mondes culturels nationaux et de divers foyers éditoriaux permet en ce sens de restituer des formes plurielles de domination, liées à la mondialisation culturelle. Si cet espace reste marqué par une instabilité tant géographique qu'historique, force est de constater que ses réseaux sociaux nomades, ses dynamiques collectives, ses lieux de sociabilité, ses évolutions générationnelles, ses enjeux spécifiques offrent, du moins ponctuellement, une structure tangible, qui vient en retour façonner des représentations subjectives et des pratiques de publication sur le temps long.

Les modifications du recrutement social, de la morphologie sociodémographique et géographique du groupe d'écrivains reconnus, étudié dans la deuxième partie du livre, attestent ainsi que l'espace littéraire africain traverse, depuis les années 1980, une période de bouleversement de ses activités. Ainsi, des phénomènes tels que la féminisation continue de cette population, sa professionnalisation relative, et sa sédentarisation croissante hors d'Afrique constituent des manifestations disparates d'une évolution plus vaste. Le régime de reconnaissance littéraire des générations entrées en littérature dans les années 1990 les a ainsi amenées à se saisir des médias pour faire entendre leurs voix, à produire relativement plus, et à diversifier les genres littéraires, vers la littérature pour la jeunesse ou le polar par exemple. Cette conjoncture contribue aussi à solidifier et à institutionnaliser, à travers des mises aux programmes scolaires ou universitaires, des rééditions, des anthologies, un canon d'auteurs classiques dont les carrières sont achevées ou au contraire en pleine expansion.

L'étude des caractéristiques de ces auteurs classiques a cependant fait ressortir plusieurs conditions qui pèsent sur l'accès à un tel statut. Ces écrivains dotés d'une aptitude à la mise en forme littéraire sont sur-sélectionnés socialement : ils appartiennent dans leur majorité à une élite sociale et culturelle, souvent mobile hors d'Afrique. L'élévation des capitaux culturels et sociaux de cette population les distingue de la moyenne des habitants de leurs pays d'origine. S'ils sont bien des écrivains issus d'une périphérie culturelle mondiale, de telles propriétés les situent plutôt dans une semi-périphérie vis-à-vis des acteurs littéraires les plus centraux, en termes géographiques, mais aussi sociaux et linguistiques – Franco Moretti et Pascale Casanova ont précisément souligné l'importance d'une telle zone intermédiaire pour l'innovation littéraire⁽⁸⁷⁴⁾. Une autre condition majeure pour devenir un classique africain est l'accès aux grands éditeurs français, susceptibles de

marginaliser les auteurs restés sur le sol africain. Ces éditeurs sont dotés d'un rôle décisif pour imposer des textes littéraires sur un marché du livre de langue française. Ils offrent l'opportunité, du point de vue des auteurs, d'une relation de confiance avec un interlocuteur compétent assurant un suivi sur la durée, comme de relais efficaces pour légitimer et diffuser les formes littéraires issues de ces marges culturelles. Une autre exigence implicite est l'insertion minimale dans des réseaux de sociabilité nomades mais agissants, y compris pour les auteurs résidant et publiés en Afrique. À la suite de l'affaiblissement des structures associatives panafricaines, et de la multiplication d'initiatives de promotion culturelle depuis la France, ces réseaux engagent aussi des transactions interpersonnelles et des négociations avec des agents culturels européens.

Trois figures d'écrivains attachés à l'expression de l'Afrique peuvent être distinguées à partir de la succession des différentes générations d'auteurs étudiés, et de la spécificité d'un rapport, conjointement réel et imaginaire, au continent africain. Intégrant aussi des écrivains moins visibles, ces figures autorisent entre elles les passages ou les combinaisons.

La première figure est celle de l'écrivain sédentaire resté sur le sol africain, susceptible de compenser l'éventuel cloisonnement de sa réception à une échelle géographique restreinte par le service des besoins culturels locaux et des déclarations de résistance. Son influence et son audience locales, *via* un circuit de l'imprimé parfois informel, sa production, dans certains cas orale et/ou dans les langues africaines, sont plus difficiles à mesurer et à connaître à travers des données quantitatives. Le rapport de cet auteur à l'Afrique est concret, et passe par un savoir tantôt traditionnel, tantôt populaire – ses genres de prédilection sont la poésie, le théâtre, le conte et la littérature traditionnelle. Il ne souhaite pas toujours activement publier ses textes hors d'Afrique. Dans tous les cas, proposer des manuscrits à un éditeur de l'hémisphère nord est matériellement compliqué, d'autant que ses textes risquent toujours de déconcerter des agents culturels dénués des outils nécessaires à leur appréhension. Cette figure est présente dans toutes les générations d'auteurs, et notamment parmi les auteurs reconnus entrés en littérature au début des années 1980, souvent socialisés dans les pays d'Afrique nouvellement indépendants.

La deuxième figure est celle de l'étudiant mobile retourné dans son pays d'origine. Il a établi de ce fait des contacts hors d'Afrique. Si ses voyages et ses fréquentations ultérieures lui offrent davantage de possibilités pour se faire publier en dehors de son pays, cet écrivain tire également sa légitimité de son rapport concret à l'Afrique et de sa réception sur le continent. Il publie d'abord de la poésie, du théâtre, ainsi que de la prose, autobiographique ou romanesque. Cette figure domine dans les premières générations que nous avons étudiées, entrées en littérature jusqu'à la fin des années 1970, qui se donnent pour mission de s'adresser aux peuples nouvellement indépendants.

La troisième figure est celle de l'émigré assumé, jusqu'au cosmopolite affilié

à différents milieux nationaux, au prix d'une relative coupure avec ses origines. Revendiquant son droit à écrire l'Afrique sans vivre sur le continent, il négocie cette récréation avec des agents culturels situés au nord, dotés du pouvoir de classer, qui dirigent des initiatives de promotion culturelle, des collections littéraires africaines, ou anticipent les horizons d'attente d'un public généraliste à l'échelle internationale. Un discours critique faisant de l'Afrique un signifiant décroché de tout territoire réel, illustré en partie par les approches postcoloniales, accompagne la légitimité que se sont bâtis ces auteurs, pour lesquels le roman constitue le genre littéraire dominant.

C'est cette dernière figure qui est la plus présente dans la dernière génération des écrivains reconnus, à la défaveur des auteurs installés sur le sol africain. Ce constat permet de formuler le paradoxe suivant : c'est à mesure que se façonne et s'affirme une image de l'Afrique littéraire sur le marché du livre mondial que se distend le lien géographique concret au continent des écrivains qui la produisent. Ce paradoxe se traduit dans l'enrichissement d'un répertoire de justification du lien à l'Afrique, ainsi que dans des orientations esthétiques et génériques nouvelles, particulièrement réflexives sur les conditions d'accès à la reconnaissance littéraire. C'est depuis l'édition située hors d'Afrique que l'importance prise par le genre romanesque vient parachever l'éloignement progressif vis-à-vis de modèles littéraires comme le conte, la poésie, ou le théâtre, dont les formes existaient avant la colonisation. Tout se passe comme si ces auteurs s'étaient ajustés à certains formats pour accéder à la consécration littéraire qu'ils atteignent au tournant des années 2000 depuis la France. C'est alors seulement que s'impose comme légitime cette figure d'écrivain assumant la pluralité de ses appartenances géographiques. Ces évolutions trahissent l'influence d'un marché du livre mondial asymétrique sur la littérature africaine contemporaine. Le surinvestissement médiatique dont bénéficie une poignée d'auteurs s'exerce ainsi au détriment d'autres écrivains, moins à l'aise dans l'exposition d'eux-mêmes, ou moins mobiles.

Cette situation n'exclut pas des voies détournées pour répandre de nouveaux canons esthétiques. Le passage du premier roman d'Ahmadou Kourouma par le Canada en 1968, les voies plus internationales de reconnaissance littéraire réservées à certaines écrivaines, non publiées par de grands éditeurs parisiens, ou la vivacité éditoriale qui se manifeste dans certains pays d'Afrique matérialisent des résistances face à cet ordre culturel dominant. En outre, la force symbolique de subversion de cette littérature se maintient. Avalisant en apparence l'ordre culturel dominant, certains écrivains issus d'Afrique peuvent accéder à des positions qui leur permettant de le dénoncer, ce qui atteste leur conscience de cet ordre, jusqu'à la possibilité de s'en libérer. Quelques-uns façonnent leurs œuvres en réaction aux situations politiques qui prévalent sur leur continent d'origine. Qu'un tel « embarquement⁽⁸⁷⁵⁾ », selon le mot que Tierno Monénembo emprunte à Albert Camus, se traduise par le caractère critique de leur activité intellectuelle, ou par une esthétisation délibérée, c'est

une définition de la littérature comme une recherche exigeante, vouée à la défense de la vérité qui apparaît là pour exprimer l'Afrique. Celle-ci n'exclut pas des heurts avec les éditeurs du nord comme en témoigne le cas d'Ahmadou Kourouma, qui tenait encore à maintenir les patronymes réels des autocrates africains dont il dressait les portraits dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* (1999).

Si la fabrique des classiques africains implique le plus souvent deux types de protagonistes en négociation, au prix de certains malentendus dans l'établissement du texte et dans sa réception, la relation de pouvoir symbolique qui les lie l'un à l'autre peut donc varier, notamment en fonction du degré de reconnaissance atteint par l'auteur. Une meilleure connaissance des étapes de l'établissement des textes sur le temps long, qui constitue un terrain d'investigation encore relativement neuf en littérature africaine, peut contribuer à éclairer de tels enjeux, en mesurant, à côté du chantier d'écriture personnel de l'écrivain, les conseils ou injonctions extérieurs ayant pu l'influencer, en se voyant (ou pas, ou plus ou moins) intériorisés par l'auteur signataire du texte.

La scène d'écriture et de préparation éditoriale ayant inauguré l'introduction de ce livre peut être interrogée de ce point de vue-là. Le titre original choisi par Monénembo en 1978, *Les Crapauds*, ne disait rien de la situation politique guinéenne, à un moment où le champ littéraire français avait vu disparaître toute exigence d'engagement politique explicite en littérature. En arguant que dans ce titre « un peu plat », « rien n'indique [...] une quelconque "africanité" », François-Régis Bastide, éditeur du Seuil également écrivain et animateur au « Masque et la plume » sur France-Inter, réclame en urgence quelques « propositions séduisantes » à l'auteur^[876]. Cette demande de restitution d'une différence culturelle explicitement *africaine* vise à compenser l'ignorance, en France, de ce que symbolise le crapaud dans le monde peul d'après la légende mise en avant par Monénembo : soit l'être préféré de Dieu, mais déchu de la perfection à laquelle il était promis en raison d'une faute grave qui l'a, malgré son savoir, empêché de se métamorphoser jusqu'au bout.

L'auteur suggère une dizaine de formules pour compléter ce titre choisi pour épingler l'impuissance de l'intellectuel africain : « Les Crapauds de Bôwoun-Tchippiro », « Les Crapauds de Zalikolè », « Les Crapauds de Bouroûres » (trois lieux figurant dans le roman), « Les Crapauds des savanes », « Les Crapauds de la mangrove », « Les Crapauds des Immolés », « Les Crapauds de septembre » (en référence à l'indépendance de la Guinée obtenue en septembre 1958), etc. Certaines seulement parviennent, selon lui, à « sonner africain ». C'est le cas d'une suggestion qui lui plaît davantage, parce qu'elle « peut valablement symboliser la Guinée de Sékou Touré dont il est, après tout, question tout au long de ce livre, même si ce n'est pas explicitement dit ». Il s'agit des « Crapauds de Kakoulima », « du nom d'une montagne, non loin de Conakry », qui n'apparaît pas dans le roman, mais au pied de laquelle « Sékou Touré fait enterrer ses victimes dans une fosse

commune »^{877}.

Comme d'autres suggestions, cette proposition qui a sa préférence est aussi beaucoup plus explicite quant au référent réaliste ayant inspiré sa fiction que le mot composite « crapauds-brousse ». Son œuvre fait en effet la satire d'une élite guinéenne retournée au pays après ses études à l'étranger, inutile et frappée comme d'autres catégories sociales par la méfiance paranoïaque et les violences orchestrées par un régime autocratique. Le choix final du comité^{878} ne reçoit l'assentiment de Monénembo qu'un mois plus tard, et avec une relative distance :

Tout compte fait, le titre *Les Crapauds-brousse* ne me déplaît pas ; il sonne bien africain (il rappelle un terme courant en Afrique, "taxi-brousse") et a l'avantage de ne pas déranger le contenu du texte. Mon silence était donc bien un consentement^{879}.

Le terme « brousse », dont l'étymologie est provençale, désigne une végétation tropicale et sauvage associée à un imaginaire français sur l'Afrique – ce type de paysage naturel, opposé à un environnement urbain, a pu se figer comme une *realia* dans la littérature coloniale. Monénembo avait lui-même traduit ainsi en français, pour ses éditeurs dans l'un de ses courriers, le sens de « Bouroûrè », village natal de son héros^{880}. L'expression « crapauds-brousse » relève donc d'un usage français pour parler de l'Afrique, de même que l'expression « taxi-brousse », que l'*Inventaire des particularités lexicales du français en Afrique noire* mentionne comme d'emploi « rare », puisqu'un ensemble de termes locaux, dans différentes langues africaines, se voient bien davantage utilisés dans certains pays d'Afrique pour désigner ce mode de transport collectif^{881}.

Elle résonne aussi, de manière intéressante, avec un autre titre célèbre en littérature africaine, *L'Ivrogne dans la brousse*, d'Amos Tutuola, traduit en français par Raymond Queneau et paru en 1953 chez Gallimard un an après sa version anglaise chez Faber & Faber, *The Palm-Wine Drinkard*. Il y a là encore un décalage certain entre le vin de palme et sa transformation en « brousse » pour des Français, nécessitant l'ajout du terme familier d'« ivrogne » – décalage à l'image des libertés prises et reconnues par Raymond Queneau au fil sa traduction. Succès critique sur le long terme, *L'Ivrogne dans la brousse* a concouru au prestige de ce dernier, également écrivain reconnu et éditeur chez Gallimard. Certains critiques ont même davantage salué, dans la presse, les audaces linguistiques du traducteur que la prouesse littéraire de l'auteur nigérian, d'abord perçu comme un artiste naïf (ce qui était déjà le cas en Grande-Bretagne). Celui-ci n'était du reste pas même informé de cette traduction en langue française^{882}. Le choix du mot « brousse » par Le Seuil, près de trente ans plus tard, présente ainsi l'avantage de pouvoir inscrire le premier roman de Monénembo dans une généalogie propre à une histoire éditoriale *africaine* légitime en France.

Cette correspondance reste néanmoins un matériau délicat à lire, au risque de la sur-interprétation. Il y va en effet d'un rapport de sens entre un éditeur

doté d'un ascendant face à un auteur débutant en un moment d'urgence précédant une publication. Ce rapport de force est-il explicitement ressenti – et si oui, jusqu'à quel point^{883} ? L'aval donné par l'auteur semble d'abord consentement à la publication, et non au choix de ce titre sur lequel il n'avait du reste, comme Tutuola en son temps, aucune vraie prise. Si l'on ne peut sonder l'âme de l'écrivain pour examiner la conscience qu'il avait d'une imposition arbitraire en 1978, Monénembo atteste, dans divers propos, de sa lucidité sur sa condition d'auteur. Et il n'a pas oublié Kakoulima. Le lieu apparaît nommément près de quarante ans plus tard dans un autre roman, *Les Coqs cubains chantent à minuit*, dont l'action se déroule entre Cuba et la Guinée. Le héros, un Guinéen en quête de ses origines séjournant à La Havane, retrouve la trace de son histoire familiale. Son père, Samba-Saxo, un talentueux musicien ayant rencontré sa mère à Cuba, s'est vu condamner à mort à la fin du régime de Sékou Touré, régime dont il était devenu le « saxo officiel ». Il est alors « conduit, pieds et poings liés, au Kakoulima, cette roche Tarpéienne du sommet de laquelle on jetait une partie des condamnés^{884}. »

Étudier les violences symboliques tantôt subies tantôt activement nourries par les écrivains originaires d'Afrique subsaharienne francophone participe à la prise de conscience de déterminations qui risquent toujours de passer inaperçues, du côté des dominés aussi bien que des dominants. Pour le spécialiste ou l'amateur de littérature africaine, ce constat est susceptible d'empêcher, par la même occasion, de désamorcer la portée subversive de certains écrits, classiques ou pas, en incitant à les relire autrement.

Annexes

Annexe 1

Présentation de l'enquête

Un terrain ethnographique multisite

Cette étude s'appuie sur des entretiens semi-directifs menés avec 79 personnes différentes entre 2006 et 2016, dans des situations aussi variables que la qualité et l'usage des informations qui en ont résulté. La majeure partie de ces entretiens a été menée à Bamako à la fin de l'année 2008, puis à Paris, à Marseille, à Strasbourg, à Washington, à Los Angeles, à New York, à San Francisco entre 2009 et 2011. Deux entretiens préalables avaient été réalisés à Paris en 2006 dans le cadre d'un Master 2. Des entretiens complémentaires menés à Bordeaux, à Paris et à Dakar s'y sont ajoutés à partir de 2013 en vue de la rédaction du présent ouvrage, et en lien avec d'autres recherches en cours sur des thèmes connexes.

Afin de préserver autant que possible l'anonymat de nos enquêtés, nous avons rejeté une énumération sous forme de liste avec des caractéristiques précises qui auraient facilité la reconnaissance de leur identité, au profit d'une présentation générale. 23 auteurs installés en France, au Mali, au Sénégal, ou aux États-Unis ont été interviewés. D'une durée de deux heures trente en moyenne, ces entretiens ont été approfondis et parfois répétés (jusqu'à quatre fois). Nous avons en outre interrogé 29 éditeurs, critiques et/ou agents littéraires installés en France ou au Mali, ainsi que 27 enseignants et/ou chercheurs spécialisés en littérature africaine, en France et aux États-Unis. La règle déontologique qui oblige le sociologue à anonymiser ses enquêtés ne s'applique pas sans problèmes s'agissant d'une enquête interdisciplinaire sur des écrivains. L'identification est facilitée du fait du degré d'exposition d'artistes publiquement reconnus. En outre, les interviews d'auteurs dûment

nommés ont valeur scientifique dans les études littéraires. De ce fait, un triple régime de restitution de l'identité en fonction de la nature des propos cités a été suivi. Le premier est une anonymisation (sans invention de pseudonyme) mentionnant les propriétés sociales pertinentes à l'élucidation du passage cité, respectant la garantie de confidentialité faite aux enquêtés. Le deuxième, utilisé de manière exceptionnelle dans les cas où la mention de certains traits revenait à ruiner l'anonymisation, est un brouillage accru de ces propriétés sociales par une stylisation, qui passe par un travestissement de la véracité au profit, par exemple, d'une représentation de certains traits chez un individu fictif^[885]. Le troisième est une indexation au nom réel de la personne, lorsque ce geste suscite des gains de connaissance sans nuire aux individus concernés, pour autant que nous puissions en juger. Dans une dizaine de ces cas où cela nous a été possible (en particulier pour des éditeurs français), nous avons soumis les propos cités à leurs auteurs, qui ont consenti à apparaître nommés.

C'est la logique de l'enquête ethnographique multisite dans un milieu d'interconnaissance qui a été suivie^[886]. De ce point de vue, les entretiens se sont articulés aux observations menées pour l'essentiel de 2006 à 2011 lors de manifestations littéraires, parfois en tant que participante : festivals littéraires et salons du livre à Paris, à Genève, à Bamako, rencontres avec des auteurs suivies de dédicaces, conférences consacrées aux littératures africaines, colloques ou journées d'hommage, remise de prix littéraires, etc. Ces événements ont suscité des rencontres, tant avec des invités qu'avec des membres du public, et ont été directement abordés en entretien, afin de confronter les discours aux pratiques, et d'éclairer les coulisses de ces moments publics. Si le caractère multisitué de l'enquête n'a pas permis de prendre toute la mesure de certains enjeux locaux (notamment lors du séjour au Mali), il a en revanche considérablement servi sa dynamique d'ensemble, d'autant que le milieu social décrit est marqué par de fréquents déplacements, aux niveaux individuel et collectif. Les personnes interviewées n'ont de la sorte pas été choisies sur des critères définis *a priori*, mais en suivant les opportunités du terrain, par exemple les recommandations de précédents enquêtés^[887], et en s'appuyant sur la consultation d'archives ou sur la constitution de la base de données menées parallèlement, pour améliorer la préparation des entretiens ou identifier des personnes particulièrement dignes d'intérêt.

Le va-et-vient entre les méthodes documentaires, ethnographiques et statistiques a ainsi permis d'affiner la formulation de nos questions de recherche, le contenu de nos questionnaires successifs, et la fiabilité de nos résultats, qu'il s'agisse d'ajouter de nouvelles variables dans la base de données ou de poser des questions jusqu'alors évitées en entretien. Ce parti pris nous a aussi conduit à privilégier les recoupements des sources et des points de vue, plus susceptibles de réduire les risques d'erreur et de faire ressortir la complexité relationnelle du milieu social étudié, sur une succession extensive de portraits d'écrivains.

Sources consultées (sélection^[888])

Archives conservées dans des institutions publiques

Dossiers Amadou Hampâté Bâ à l'IMEC (correspondances et documents) et aux archives nationales du Mali, à Bamako (dossier de l'administration coloniale)

Dossiers Léopold Sédar Senghor (ENFOM – 1 ECOL 134 (24)) et Cheikh Hamidou Kane (EE / II 6817 / ENFOM c 123 et EE II 8166) aux archives d'Outre-mer d'Aix-en-Provence (dossiers de l'École nationale de la France d'outre-mer et du ministère des Colonies)

Archives de l'Académie française : cahier de compte rendu de séances, 2B23 et 2B24 (1971-1985), dossier Léopold Sédar Senghor (H27), lettres de candidature (1980-1983)

Archives éditoriales et dossiers de presse

Fonds Ahmadou Kourouma à l'IMEC, notamment les boîtes consacrées à *Monnè*, *outrages et défis*, dossiers de fabrication du Seuil et dossiers de presse.

Dossiers Tierno Monénembo et Sony Labou Tansi à l'IMEC (dossiers de fabrication du Seuil et dossiers de presse)

Dossiers de presse de Calixthe Beyala (Albin Michel), Fatou Diome (Anne Carrière, Flammarion), Ken Bugul, Marie Ndiaye (Minuit et Gallimard)

Dossier « Littérature, écrivains, prix littéraires en France de 1982 à 1998 » (351, 10629, Littérature et production littéraire. Académie française t. 12, du 17 janvier 1983 jusqu'à fin octobre 1984), à la bibliothèque de l'Institut d'Études Politiques de Paris

Dossier de presse de la collection « Continents noirs » de Gallimard (2000-2010)

Archives privées

Archives de l'Association des écrivains de langue française (comptes financiers, correspondance jusqu'au début des années 1990 ; règlements ; publications diverses de l'association ; bibliothèque, etc.)

Archives personnelles de deux écrivains, l'un rencontré à Bamako, l'autre en France (comprenant des correspondances, notamment avec des lecteurs, des dossiers de presse, diverses publications, une bibliothèque, etc.)

Périodiques consultés

Africultures

Cultures Sud (depuis 2009)

Jeune Afrique l'intelligent

Magazine littéraire (Le)

Notre Librairie (jusqu'en 2009)

Peuples noirs, peuples africains

Présence africaine

Quinzaine littéraire (La)

Revue Noire (La)

Serpent à plumes (Le)

Vie africaine (La)

Constitution des populations objet de l'enquête statistique

Pour constituer les deux populations qui font l'objet de l'enquête statistique, nous avons recoupé la présence de chaque auteur sur des listes de visibilité littéraire, cohérentes entre elles mais représentatives de la diversité des instances de consécration, qui sont énumérées ici.

Auteurs répertoriés dans des travaux de référence

Ces listes voient se succéder différents principes historiques de classification, qu'ils soient linguistiques (l'écriture en français dans les anthologies dirigées par Ambroise Kom ou Jean-Louis Joubert, alors que Bernard Magnier inclut différentes langues dans son recueil de poésie), raciaux (les travaux de Lilyan Kesteloot sur la « littérature négro-africaine » rassemblent des auteurs à la peau noire écrivant en différentes langues et situés sur divers continents) ou étatiques, à partir des années 1980 – l'anthologie d'Alain Rouch et Gérard Clavreuil suit un découpage national.

La présence d'une fiche de type biobibliographique sur l'écrivain, avec parfois des extraits de ses textes, une mention de son parcours, ou un répertoire de ses œuvres, par exemple en bibliographie, selon les choix de présentation de chaque ouvrage, a entraîné l'attribution d'un point. Un score total a été constitué par addition de ces points, en agrégeant les dix-huit listes tirées des travaux de référence énumérés ci-dessous. Lorsque ces ouvrages comprenaient deux volumes ou une invitation à se reporter à un site internet pour actualisation, nous avons considéré qu'il ne s'agissait que d'une seule liste.

Association Afrilivres, *Catalogue Afrilivres. Livres disponibles des éditeurs africains*, Cotonou, Bénin, Association Afrilivres, AIF, MAE, Alliance des éditeurs indépendants, 2004.

Jacques Chevrier, *Anthologie africaine d'expression française, 1. Le roman et la nouvelle*, Paris, Hatier International, 2002 ; Jacques Chevrier, *Anthologie africaine d'expression française, 2. La poésie*, Paris, Hatier International, 2002.

Virginie Coulon, *Bibliographie francophone de littérature africaine (Afrique subsaharienne)*, Vanves, Montréal, EDICEF, Agence universitaire de la Francophonie, 2005. Les données présentes dans ce dernier ouvrage ont été actualisées par la consultation de la base de données Weblitaf, accessible en ligne, à l'adresse <http://www.litaf.cean.org/grille.html> (en juin 2012), qui complète et met à jour ces informations.

Romuald Fonkoua, « Afrique », in Dominique Wolton (dir.), *Mondes francophones. Auteurs et livres de langue française depuis 1990*, Paris, Association pour la diffusion de la pensée française, 2006, p. 53-128.

Simon Gikandi, *Encyclopedia of African Literature*, London, New York, Routledge, 2003.

Jean-Louis Joubert, *Littératures francophones d'Afrique de l'Ouest : Anthologie*, Paris, Nathan, Agence de coopération culturelle et technique, 1994 ; *Littératures francophones de l'Afrique centrale : Anthologie*, Paris, Nathan, Agence de coopération culturelle et technique, 1995.

Lilyan Kesteloot, *Histoire de la littérature négro-africaine*, Paris, Karthala, AUF, 2001.

Lilyan Kesteloot, *Anthologie négro-africaine : panorama critique des prosateurs, poètes et dramaturges noirs du xx^e siècle*, Vanves, Edicef, 1992.

Gordon Douglas Killam et Ruth Rowe (dirs.), *The Companion to African Literatures*, Oxford, Bloomington, James Currey, Indiana University Press, 2000.

Ambroise Kom (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française en Afrique au*

- sud du Sahara. Des origines à 1978*, Sherbrooke, Naaman, 1983 ; *Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française en Afrique au sud du Sahara, volume II, 1979-1989*, San Francisco, London, Bethesda, International scholars publications, 1996.
- Sonia Lee, *Les Romancières du continent noir. Anthologie*, Paris, Hatier, 1994.
- Bernard Magnier, *Afrique, cent livres : bibliographie sélective*, Paris, Paris bibliothèques, 2001.
- Bernard Magnier (dir.), *Poésie d'Afrique au sud du Sahara, 1945-1995 : anthologie*, Arles, Actes Sud, Unesco, 1995.
- Lydie Moudileno, *Littératures africaines francophones des années 1980 et 1990*, Dakar, CODESRIA, 2004.
- Beverley Ormerod et Jean-Marie Volet, *Romancières africaines d'expression française : le Sud du Sahara*, Paris, L'Harmattan, 1994. Ces fiches ont été complétées et actualisées par la consultation du site construit à la suite de l'ouvrage, parrainé par le Département des lettres de l'Université de Western Australia, « Lire les femmes écrivains et les littératures africaines » : <http://aflit.arts.uwa.edu.au/FEMEChome.html>
- Parekh Pushpa Naidu, Siga Fatima Jagne Jallow et Emmanuel Sampath Nelson (dirs.), *Postcolonial African Writers : a Bio-Bibliographical Critical Sourcebook*, Westport, Greenwood Press, 1998.
- Alain Rouch et Gérard Clavreuil, *Littératures nationales d'écriture française : Afrique noire, Caraïbes, Océan indien : histoire littéraire et anthologie*, Paris, Bordas, 1986.
- Hans Martin Zell, Carol Bundy et Virginie Coulon (dirs.), *A New Reader's Guide to African Literature*, London, Ibadan, Nairobi, Heinemann, 1983.

Lauréats de huit prix littéraires depuis leur création

Deux prix généralistes : prix Renaudot, prix Goncourt des Lycéens

Six prix spécifiques : Grand Prix littéraire de l'Afrique Noire, prix RFI, prix Noma, prix RFO de la Francophonie, prix Ouest-France Étonnants Voyageurs, prix Ahmadou Kourouma.

Autres marques de visibilité

Celles-ci comprennent : deux listes d'une soixantaine d'auteurs présents dans les colonnes de *La Quinzaine littéraire* et *Le Magazine littéraire* ; la liste des auteurs invités au festival Étonnants Voyageurs ; une liste d'auteurs accueillis pour une résidence d'écriture dans le cadre des « francophonies en Limousin » ; une liste correspondant au fait d'être identifié comme écrivain sur un site personnel, un blog, ou une page biobibliographique actualisée sur un site artistique ou littéraire (comme *Africultures*, *Le Bénin littéraire*, 1980-1990, *abidjan.net*, des sites d'éditeurs comme L'Harmattan, etc.)^[889], ainsi que la liste des quatre signataires du « manifeste pour une littérature-monde en français ».

Deux listes pondérées : les thèses et les traductions

Dans le cas des 151 écrivains les plus reconnus, ont été également pris en compte le nombre de leurs titres ayant été traduits, ajouté comme autant de points au score précédemment obtenu. Ces données ont été constituées à partir de *l'Index Translationum* de l'Unesco^[890]. Deux variables en ont été tirées : le nombre de titres d'un même auteur ayant été traduits dans une autre langue

que le français (dans certains cas, depuis des langues africaines), et le nombre de langues différentes dans lesquelles ces traductions ont été faites.

Pour ce groupe, une dernière liste a été constituée à partir du nombre de thèses ayant été soutenues sur chaque auteur, accessible en ligne à partir du catalogue SUDOC qui, depuis 1972, « signale de façon exhaustive les thèses de doctorat françaises^[891] ». Ce nombre a également été ajouté comme autant de points au score précédemment obtenu. Pour chaque écrivain, différentes requêtes dans l'interface de recherche avancée ont été faites. Après avoir coché le seul champ « thèses (version de soutenance) » dans « type de publications », le nom de l'auteur (ou son pseudonyme courant) a été tapé alternativement dans les champs « résumé » (qui permettait d'obtenir les résultats les plus généreux et les plus anciens), puis « mots sujets » et « mots du titre » en complément, car ils donnaient accès à des thèses dont le résumé n'avait, par exemple, pas été renseigné. Les doublons ont été écartés dans la liste obtenue. Une thèse portant sur plusieurs auteurs présents dans la base de données a été comptabilisée pour chacun des auteurs dont elle traitait.

Annexe 2

Listes des écrivains retenus dans l'enquête statistique

Signataires du manifeste « Pour une littérature-monde en français »

Muriel Barbery (1969)
Tahar Ben Jelloun (1944)
Alain Borer (1940)
Roland Brival (1950)
Maryse Condé (1937)
Didier Daeninckx (1940)
Ananda Devi (1957)
Alain Dugrand (1946)
Edouard Glissant (1928-2011)
Jacques Godbout (1933)
Nancy Huston (1953)
Koffi Kwahulé (1956)
Jean-Marie Laclavetine (1954)
Dany Laferrière (1976)
Gilles Lapouge (1923)
Michel Layaz (1954)
Michel le Bris (1944)
Jean-Marie Gustave Le Clézio (1940)
Yvon Le Men (1953)
Amin Maalouf (1976)
Alain Mabanckou (1966)
Anna Moï (1955)
Wajdi Mouawad (1968)
Nimrod (1959)

Wilfried N'Sondé (1969)
Esther Orner (1947)
Érik Orsenna (1947)
Benoît Peeters (1956)
Gisèle Pineau (1956)
Jean-Claude Pirotte (1939)
Grégoire Polet (1978)
Jean-Luc Raharimanana (1967)
Patrick Rambaud (1946)
Patrick Raynal (1946)
Jean Rouaud (1952)
Boualem Sansal (1949)
Dai Sijie (1954)
Brina Svit (1955)
Lyonel Trouillot (1956)
Anne Vallaeys (1951)
Jean Vautrin (1951)
André Velter (1945)
Gary Victor (1958)
Claude Vigée (1921) – dont la signature est arrivée avec retard
Abdourahman Ali Waberi (1965)

Les deux populations d'auteurs

Les 404 auteurs listés ci-dessous, en activité entre 1983 et 2008, sont présents sur au moins deux listes de visibilité littéraire. Ils ont été classés par ordre alphabétique à partir de leur nom d'état civil. Toutefois, plus de cinquante auteurs sont mieux connus sous leur(s) pseudonyme(s), indiqués entre parenthèses après le nom d'état civil. On ne les trouvera donc pas à la place qui serait occupée par leur nom d'écrivain le plus connu. C'est le cas de Sony Labou Tansi, classé à la lettre N (Marcel Ntsoni), de Ken Bugul, à la lettre M (Marietou Mbaye Bileoma), ou de Cheik Aliou Ndao, de son vrai nom Sidi Ahmed Alioune, classé de ce fait à la lettre A, etc.

Les femmes sont signalées typographiquement par l'usage *des italiques soulignées*. Les années de naissance et de décès des écrivains sont mentionnées à la suite lorsqu'elles sont connues. Ces dernières données ont été actualisées en novembre 2016, si bien que les dates de naissance qui apparaissent dans cette liste ne correspondent pas à celles qui ont servi à établir certains résultats statistiques exposés dans ce livre (obtenus en 2011). Dans les 25 cas de litige sur ces dates, signalés par un astérisque, les sources qui nous ont semblé les plus convergentes et/ou les plus fiables ont été retenues.

Au sein de cette liste, **les 151 auteurs mis en gras** sont ceux qui, présents sur au moins six listes de visibilité littéraire, constituent la seconde base de données, objet d'une analyse plus approfondie.

Abdi Ismaël Abdi (1968-2007)

Séverin Cécile Abéga (1955-2008)

Josette Desclercs Abondio (Eva Stone)

Anne-Marie Adiaffi (1955-1995)

Jean-Marie Adiaffi Ade (Jean-Marie Adiaffi, 1941-1999)

Jean-Baptiste Adjibi

Adovi John-Bosco Adotévi (1963)

Alain Agboton

Rock Pierre Agoli-Agbo (1961)

Robert Ajavon (1910-1996)

Gustave Akakpo (1974)

Anani K. Akakpo-Ahianyo (1937*)

Séverin Akando (1952-2007)

Gérard Aké Loba (Aké Loba, 1927-2012)

Paul Yao Akoto (1938)

Albert Thierry (ou Thierry) Akpo

Victor Aladjji (1941)

Kangni Alemdjrodo (Kangni Alem, 1966)

Sidi Ahmed Alioune (Cheik Aliou Ndao, 1933*)

Alexis Allah (1961)

Ferdinand Allogho-Oke (1953)

Fernando d'Almeida (1955-2015)

Hilla-Laobé Amela (1947-2007)

Urbain Amoa (1952)

Assamala Amoi (1960)

François-Joseph ou Jean-François (Amon d'Aby, 1913-2007)

Camille Adébah Amouro (1963)

Théo Ananissoh (1962)

Kouméalo Anaté (1968)

Joseph Anouma (1949)

Abdou Anta Kâ (1931)

Blaise Aplogan (1958)

Protais Asseng (1946-2006)

Thierno Bâ (1926-2010)

Oumar (ou Amadou Oumar) Bâ (1917-2009)

Diégou Bailly (1952-2009)

Léandre-Alain Baker (1960)

Makombo [Pierre] Bamboté (1932)

Paulin Babou Bamouni (1950)

Maurice Bandaman (1962)

Kiridi Bangoura (1963)

Antoine Bangui-Rombaye (Antoine Bangui, 1933)

Mamadou Say Bania (1957)

Kesso Barry-Decoster (1948)

Philomène Isabelle Mandeng Bassek (épouse) (1957)

Bassek Ba Kobhio (1957)

Angèle Bassolé-Ouédraogo (Angèle Bassolé) (1967)

Timité Bassori (1933)

Joseph-Didier Bayidikila (1958)

Jacques-Prosper Bazié (1955-2014)

Francis Bebey (1929-2001)

Eric Joël Békalé (1968)

Pascal Bekolo Bekolo (Pabé Mongo) (1948)

Sylvain Bemba, ou Ntari-Bemba (Martial Malinda, Michel Belvain, Congo Kerr, Rufus, le 24ème homme..., 1934-1995)

Sokhna Benga ou Mbengue (1967)

Hamidou Berthé (1964)
Sandrine Bessora (Bessora, 1968)
Calixthe Beyala (1961*)
 Alioune Badara Bèye (1945)
Olympe Bhêly-Quenum (1928)
Marie-Louise Bibish Mundu (Bibish, 1975)
Gaston-Guy Bikouta-Menga (Guy Menga, 1935)
 Jean-Blaise Bilombo-Samba (1950)
Isaïe Biton Koulibaly (Williams B. ou Biton Coulibaly, 1949)
Daniel Biyaoula (1953)
Alexandre Biyidi Awala (Mongo Beti, Eza Boto, Mbu Evondo..., 1932-2001)
 Joachim Bohui Dali (1953-1993)
Baenga Bolya (Bolga Baenga, 1957-2010)
Zounga Bongolo (1954)*
Tanella Boni (1954)
Angeline Solange Bonono (1965)
 Vincent / Victor Bouadjio
 [Mubadiaté ou Mathias] Buabua wa Kayembe (1950)
 Néné Moussa Camara
 Louis Camara (1950)
 Boubacar Camara
 [Pierre] Camara Nangala (1955)
Jérôme Carlos (1944)
 Charles Justin Carrère-Mbodj (Charles Carrère, 1928)
 Cikuru Batumike (1989)
Ahmed-Tidjani Cissé (1942*-2015)
 Léopold Congo-Mbemba (1952-2013)
 Joseph Issoufou Conombo (1917-2008)
Florent Couao-Zotti (1964)
Pascal Baba Coulibaly (1951-2008)
Trabi-Yrie Micheline Coulibaly (1950-2003)
 Jean-Jacques Séwanou Dabla (Towaly, 1956)
Bernard Binlin Dadié (1916)
Paul Dakeyo (1948)
 Ouaga-Ballé Danaï (1963)
 Gabriel Danzi (1952)
Bernadette Dao (épouse Sanou) (1952)
Marie-Claire Dati Sabze (1955)
 Nagognimé Urbain Dembélé (1939)
 Habib Dembélé (Guimba, 1962)
Eugène Dervain (1928-2010)
 Mamadou Dia (1910-2009)
 Hamidou Dia (1953)
Nafissatou Dia Diouf (1973)
Massa Makan Diabaté (1938-1988)
Moussa Diagana (1951*)
 Ousmane Moussa Diagana (1951-2001)
Lamine Diakhaté (1928*-1987)
 Koumanthio Zeinab Diallo (1956)
 Boubacar Yacine Diallo (1952)
 Aly Diallo
 Boubakar Diallo (1963)
Aïda Mady Diallo

Thierno Saïdou Diallo (Tierno Monénembo, 1947)

Ousmane Diarra (1960)

Mandé-Alpha Diarra (1954)

Gaoussou Diawara (1940)

Abdoulaye Diawara

Gina Dick

Mame Younnousse Dieng (1939)

Fatou Diome (1968)

Birago Diop (1906-1989)

Boubacar Boris Diop (1946)

Mamadou Traoré Diop (1944-2010)

Lamine Siné Diop (1945)

Jean Divassa-Nyama (1962)

Nocky Djedanoum-Dionbang (1959)

Moudjib Djinadou (1965)

Henri Djombo (1952)

Charles Djungu-Simba Kamatenda (1953)

Jean Dodo (1919)

Yves-Emmanuel Dogbé (1939-2004)

Alfred Dogbé (1962-2012)

Richard Dogbeh (1932-2003)

Gilbert Doho

Emmanuel Boundzéki Dongala (1941)

Gilles Dossou-Gouin (1967-2016)

Joseph Charles Doumba (1936)

Doumbi-Fakoly (1944)

Zakari Dramani-Issifou (Bazini Zakari Dramani, 1940)

Alain Dye ou Ndiye (Yodi Karone, 1954)

Moussa Ould Ebnou Ould (Moussa Ebno, 1956)

Eugène Ébodé (Jean Jacques Nkolo, 1962)

Marie-Félicité Ebokea

Awumey Edem (1975)

Gaston-Paul Effa (1965)

Kossi Yosuah Efoui (Kossi Efoui, 1962)

Mathieu Ekra Vangha (1917-2015)

Idris Youssouf Elmi (1961)

Lomomba Emongo (1960)

Stella Engama (1955)

Jean-Roger Essomba

Nathalie Etoké (1978)*

Patrice Etoundi-Mballa (1940)

Daniel Etounga Manguellé

François Borgia Marie Evemba Njoku'a'vembe (François Borgia Evembe, 1938)

Elizabeth Ewombe-Moundo

Emilie Flore Faignond (1948)

Madiya Faïk-Nzuji (Clémentine Nzuji, 1944)

Khadijatou ou Khadi Fall (1948)

Marouba Fall (1950)

Mohamed Alioum Fantouré (qui est un pseudonyme, mais son vrai nom est resté secret, 1938)

Adélaïde Fassinou (1955)

Famory Fofana

Libar Fofana (1959)

Victor Fotso (1926)
Ernest de Saint Sauveur Foua
Mercédès Fouda
Albert Gandonou (Dassi-Jacques Mawutin, Kpanlingan Sessi, 1950)
Edouard Gasarabwe (1938)
Bruno Gnaoulé-Oupoh
Nantié Lou Goley
Mamadou Gologo (1924-2009)
Koffi Gomez (1941)
Etienne Goyémidé (1942)
Zirignon Grobli (1939)
Cossy Guenou (1948-2016)
Asse Guèye (1949)
Jean-Pierre Guingané (1947-2011)
Mahamadou Halilou Sabbo (1937-2006)
Amadou Hampâté Bâ (1900*-1991)
Khadijatou ou Khady Hane (1962)
Hawad (1950)
Flore Hazoumé (1959)
Henri D. Hessou
Florent-Eustache Hessou (1968)
Ansomwin Ignace Hien (1952)
Bedy Holy
Adamou Idé (1951)
Pierre Claver Ilboudo (1948)
Patrick G. Ilboudo (1951)
Monique Ilboudo (1959)
Bernard Ilunga Kayombo (1966)
Paulin-Kokou Joachim (1931)
Roger Bila Kaboré (1952)
Antoine Kaburahe (1966)
Mukala [Dieudonné] Kadima-Nzuji (1947*)
Kama (Sywor) Kamanda (1950*)
Lamine Kamara (Capi, 1940)
Boudjeka Kamto (1971)
Cheikh Hamidou Kane (1928*)
Abdoulaye (ou Amadou) Elimane Kane (1941)
Cheikh Oumar Kanté (1948)
Jean-Robert Kasele Watuta Laïsi (1946)
El Hadj Kasse
Patrice Kayo (1942)
Mbaye Gana Kébé (Guillene Borso, 1936-2013)
Fatou Keïta (1955)
Modibo Sounkalo Keïta (1948)
Joseph Kengni
Julien-Omer Kimbidima (1961)
Solange Koffi (T. S. N'Guetta)
Kompany wa Kompany (1937)
Charles Konan Kouame (Charles Nokan ou Zégoua Gbessi Nokan, 1936)
Moussa Konaté (1951-2013)
Amadou Koné (1953)
Fibla Koné
Alimatou Koné

Benoît Kongbo (1979)

Adjoua Flore Kouame (1964)

Noël Essy Kouamé (Noël X Ebony, 1950*-1986)

Albakaye Ousmane Kounta (1935)

Ahmadou Kourouma (1927-2003)

Seydou Badian Kouyaté (Seydou Badian, 1928)

Eugène Codjo Kpade (1948)

Alexandre Kum'a N'Dumbe III (1938*)

Koffi Kwahulé (1956)

Barnabé Lalèye (Barnabé Laye, 1941)

Aboubacry Moussa Lam (1953)

Koulsy Lamko (1959)

Antoine Letembet-Ambily (1929-2003)

Jean-Baptiste Kunda Li Fumu'nsamu

Elie ou Kouhao Adjoha Liazere (1957)

Paul Lomami-Tchibamba (1914-1994)

[Michel] Lonoh Malangi Bokelenge (1939)

Henri Lopès (1937)

Ibrahima Ly (1936-1989)

Alain Mabankou (1966)

Christophe Madeke

Amadou Madougou

Mamadou Maha-Haïdara (1936)

Aminata Maïga Ka (1940-2005)

Auguste Makaya Auguy Makey (1958)

Joseph Makhélé (Caya Makhele, 1952*)

Philippe Makita (1954-2006)

Jean-Pierre Makouta-Mboukou (1929)

Abdoulaye Mamani (1932-1993)

Léopold Pindy Mamonsono (1952-2013)

Mukadi Tshiakatumba Matala (1942*)

Locha Mateso

Marietou Mbaye Biléoma (Ken Bugul, soit « personne n'en veut » en wolof, 1948)

Annette Mbaye d'Erneville (1926)

Charly-Gabriel Mbock (1950)

Melchior Mbonimpa (1955)

Robert Mbu Mputu (1966)

Munkonda Mbuluku Mikiele (1950)

Dominique M'Fouilou (1942)

[Norbert L.] Mikanza Mobyem M. K. (1944-1994)

Samuel Millogo (1946)

Justine Mintsä (1949)*

Célestin Monga (1960)

Hubert Mono Ndjana ou Monondjana (1946)

Diana Mordasini

Virginie Mouanda (1966)

Pierre Mouna-Dora

Pierre-Edgar Moundjegou-Magangue (Magang-Ma-Mbuju-Wisi, 1943)

Auguste Moussirou-Mouyama (1958)

Yumbi Yoka ou Valentin Yves Mudimbe (1941)

Esther Mujawayo (1958)

Yolande Mukagasana (1954)

Scholastique Mukasonga (1956)

Kalonda-Ba-Mpeta Mulongo VIII (1947)
 Pierre Mumbere Mujumba (1956)
Elisabeth [Betty-Françoise] Mweya Tol'Ande (1948)
 Jules Nago (1944)
 Maoundoé Naïndouba (1948-2013)
Bernard Nanga (1948)
 David Ndachi Tagne (1958-2006)
 Seraphin Ndaot (1942)
Maxime N'Debeka (1944)
Patrice Ndedi-Penda (1945)
Sada Weïndé Ndiaye (1939)
Catherine N'Diaye (ou Shan) (1952)
Fatou Ndiaye Sow (1956-2004)
Abasse Ndione (1945*)
Blaise N'Djehoya (1953*)
 Noël Nétonon Ndjekery (1956)
 Mamadou Mahmoud N'Dongo (1970)
 Pascal Ndouna-Depenaud (1937)
Mariama Ndoeye Mbengue (1953)
Georges ou Mbwil a Mpaang Ngal (1933)
 (Alain-)Patrice Nganang (1970*)
Pius Ngandu Nkashama (Elimane Bakel, 1946*)
Clarisse Léonora Ngane Miano (Léonora Miano, 1973)
 Michel N'Gangbet Kosnaye
 [Charles] Ngenzi Lonta Mwene Malaba (1932)
Nicole Ngo Njock / Eddy-Njock épouse Liking (Werewere Liking, 1950)
 Dominique Ngoie-Ngalla (1943)
Achille F. Ngoye (1944)
Djibril Tamsir Niane (1932)
 Dieudonné Niangouna (1976)
Ben Djangrang Nimrod (Nimrod, 1959)
 Maurice Niwese (1970)
Simon Njami (1962)
 Ebénézer Njoh-Mouelle (1938)
Rabiattou Njoya (épouse Nsangou) (1945)
 François Nkémé (1968)
 Camille Nkoa Atenga (1940)
 Jean-Jacques Nkollo (1962)
 Dominique Nkounkou-Moundele
 Pierre Colin Nna (Anne Cillon Perri, 1961)
 Idriss Mariko N'Tji (1940)
Marcel Ntsoni (Sony Labou Tansi, 1947*-1995)
Vincent de Paul Nyonda (1918-1995)
Théophile Obenga (1936)
Ludovic Emame Obiang (1965)
 Maurice Okoum(b)a-Nkoghé (1954)
 Gabriel Okoundji (1962)
 Emile Ologoudou (1935)
Philippe-Louis Ombede (René Philombe, 1930-2001)
 Ibrahim Mamadou Ouane (1907*)
 Gaston Koné Ouassenan (1939)
 Maurice Oulaté (1932)
 El Ghassem Ould Ahmedou Ould El Ghassem Ahmedou (1952)

Idé Oumarou (1937-2002)
Yambo Ouologuem (Utto Rodolph) (1940)
 Amadou Ousmane (1948)
Denis Oussou-Essui (1934-2010)
Laurent Owondo (1948)
Ferdinand Léopold Oyono (1929-2010)
Guillaume Oyônô-Mbia (1939)
 Komlavi Jean-Marie Pinto (1941)
Jean Pliya (1931-2015)
 José Pliya (1966)
 Dieudonné Niangoran Porquet (1948-1995)
 Eustache Prudencio (1922-2001)
Angèle Rawiri Nyugwetondo (1954-2010)
 Cyprien (Sipiriyani) Rugamba (1935-1994)
 Albert Russo (1943)
 Khioud Sakanoko (1956)
 André Salifou (1942)
Amadou Lamine Sal (1951)
 Babacar Sall
 Thierno Seydou Sall
Ibrahima Sall (1949)
 Mamadou Samb
Pierre Sammy Mackfoy (Pierre Sammy) (1935)
 Moussa Ly [Dono Ly] Sangaré (1949)
 Oumar Sankharé (1950)
Williams Sassine (1944-1997)
Ghislaine Nelly Huguette Sathoud (1969)
 Youssouf Savadogo
Mame Seck Mbacké
Ousmane Sembène (Sembène Ousmane, 1923-2007)
Fama Diagne Sène, ou Sene Fama Diagne (1969)
Léopold Sédar Nylane Senghor (1906-2001)
 Benoît-Basile [l'Abbé] Siango (1934-2004)
 Ibrahima Signaté (1941)
 Marie-Ange Somdah (1959)
 Jean-Baptiste Somé (1948)
 Maxime Z. Somé (1959)
 Mamadou Soukouna (1957)
 William Souny (1970)
 Seydi Sow (1954)
 Charles Sow (Cheikh C. Sow) (1946)
Aminata Sow Fall (1941)
Khady Sylla (1963-2013)
Véronique Tadjo (1955-2012)
 Kolyang Dina Taïwé
 Eric A. Bisikisi Tandundu (1955)
Jean-Baptiste Tati Loutard (1938-2009)
Sadamba Tcha-Koura (Sami Tchak, 1960)
 Paul Tchakoute (1945)
Grand Félix Tchicaya ((Gérald) Tchicaya U Tam'si, 1931-1988)
François Tchichelle (Tchichelle Tchivela, soit « le tonnerre », 1940)
 Pascal Koffi Teya
Awa Thiam (1936)

Nouréini Tidjani-Serpos (1946)

Jean-Baptiste Tiémélé (1933)

Marie-Bernadette Tiendrébéogo (Théodora de Kirig Tinga) (1958)

Frédéric Pacéré Titinga (Frédéric Pacéré-Titinga) (1943)

Kitia Touré (1956-2012)

Ismâïla Samba Traoré (1949)

Sayouba Traoré (1955)

Wamuela Bujitu [Pie] Tshibanda (1951)

José Tshisungu Wa Tshisungu (1954)

Antoine Tshitungu Kongolo (1957)

(Marie-)Léontine Tsibinda (1958)*

Ugenda N'Sele

Abdourahman Ali Waberi (1965)

Ahmadou-Moustapha Wade (1922-2007)

Abdoul Ali War (1951)

Myriam Warner-Vieyra (1939)

Chehem Watta (1962)

Dave Adjétévi Wilson (1950)

Hervé Yamguen (1971)

Caroline Angèle Yao (1969-1999)

Régina Yaou (1955)

Yoka Lye Mudaba (1947)

Bernard [Bottey] Zadi Zaourou (1938*-2012)

Zamenga Batukezanga (1933-2000)

Marcel Zang (1954-2016)

Julienne Zanga (1973)

Delphine Zanga Tsogo (1935)

Dieudonne Zélé (1944)

Edgar Okiki Zinsou (1954)

Sénouvo Agbota Zinsou / Zinzou (1946)

Norbert Zongo (1949-1998)

Bernard Zoniaba (1929)

Remerciements

Reprise partielle et remaniée d'une thèse soutenue en novembre 2012 à l'École des hautes études en sciences sociales, ce livre doit beaucoup à Gisèle Sapiro, directrice de ce travail et de la collection « Culture & société ». Celle-ci m'a manifesté une confiance et une générosité sans faille : qu'elle soit tout particulièrement remerciée pour ses lectures critiques et pour ses conseils avisés qui ont soutenu ma recherche. Merci vivement à Lydie Moudileno qui a su accompagner sa progression, qui m'a aidée et beaucoup appris, ainsi qu'aux autres membres du jury de soutenance de cette thèse, Christine Détrez, Jean-Louis Fabiani, Xavier Garnier et Anne-Catherine Wagner, pour leurs lectures attentives et pour leurs remarques. Merci aussi à Grégoire Kauffmann de CNRS éditions pour sa lecture serrée.

La recherche doctorale à l'origine de cet ouvrage s'est déroulée au sein du Centre européen de sociologie et de science politique (CESSP), où elle a bénéficié d'échanges scientifiques féconds. Elle n'aurait pu se déployer sans le soutien de quelques autres institutions : le ministère de la Recherche et de l'Enseignement supérieur m'a octroyé une allocation couplée ; l'Université Paris-Est a financé un terrain d'un mois à Bamako en 2008 ; une bourse de la commission franco-américaine Fulbright m'a permis de séjourner neuf mois aux États-Unis, à l'Université de Pennsylvanie puis à l'Université de Californie à Los Angeles ; une bourse doctorale de l'Université Libre de Berlin a enfin financé quelques mois passés à la Friedrich Schlegel Graduiertenschule. Outre Lydie Moudileno, Dominic Thomas, Françoise Lionnet et Joachim Küpper ont facilité ces séjours et manifesté de l'intérêt pour mon travail, ce dont je leur sais infiniment gré.

Grande est ma dette à l'égard de ceux qui, sur trois continents, ont consenti à dialoguer avec moi. Auteurs, éditeurs, critiques, enseignants-chercheurs, ils

ont pris de leur temps pour se confier, se soumettre à mes questions ou me délivrer de patientes explications. Plus que toute autre chose, leur collaboration et leur confiance m'ont autorisée à progresser dans ma réflexion – j'espère avoir fait un usage approprié des propos qu'ils m'ont tenus, tout en endossant l'entière responsabilité des interprétations que j'en ai tirées. Si j'ai cherché à préserver le plus souvent leur anonymat, je souhaite remercier ici Gilles Carpentier, récemment décédé, Christiane Kourouma et Julien Saïdou Traoré. Ma reconnaissance va également à Tierno Monénembo, à Jean-Marie Borzeix et à Béatrice Bastide pour avoir autorisé la reproduction des passages qui ouvrent et ferment ce livre.

Merci aux documentalistes, aux archivistes, et aux personnes qui, dans différentes maisons d'édition, m'ont renseignée ou autorisée à consulter des dossiers de presse et des documents – chez Gallimard, Le Seuil, POL, Flammarion, Actes Sud, Albin Michel, Anne Carrière, 10/18, à l'Académie française. C'est avec une grande gentillesse que Virginie Coulon a établi, depuis la base Litaf dont elle s'occupe depuis des années, quelques compléments statistiques dont j'avais besoin, et que Monique Gherardi, de l'Université Paul Valéry – Montpellier 3, a réalisé les deux cartes géographiques présentes dans ce livre. Pour avoir facilité mes recherches, je suis reconnaissante à Anne L'Hévéder du *Magazine littéraire*, comme à Simone Dreyfus et à Marie-Hélène Aguilar, qui m'a aimablement ouvert, ainsi qu'à Ruth Bush, les archives de l'Association des écrivains de langue française. Merci à André Derval qui, à l'IMEC, m'a notamment permis de localiser et de consulter un dossier manquant. Grâce au soutien de cette dernière institution et de l'Institut textes et manuscrits modernes (ITEM), et particulièrement d'Albert Dichy et de Claire Riffard, j'ai pu consulter le fonds Ahmadou Kourouma dans de bonnes conditions, en contribuant à son classement, auprès de Pascale Butel.

Ma gratitude revient également aux chercheurs qui m'ont permis de soumettre mon travail à la discussion ou qui l'ont encouragé par leurs commentaires, notamment Françoise Blum, Karim Hammou, Stefan Helgesson, Christina Kullberg, Hervé Serry, et le regretté Alain Ricard. Cécile Van Den Avenne a été une précieuse interlocutrice dès les prémices de cette recherche ; Ruth Bush l'est devenue à partir de 2010, et m'a offert, avec son amitié, le plaisir de travailler avec elle. Merci aussi à Nicolas Martin-Granel, Georges Monti, Dragoss Ouédraogo et Thierry Perret pour certaines discussions. Je suis reconnaissante à Claire Lemercier et à Séverine Sofio pour leurs conseils dans la conception de ma base de données, et à Sébastien Lè pour son concours avec le logiciel R.

Merci à ceux qui ont relu, avec perspicacité critique et bienveillance, des versions antérieures de certains chapitres : Ruth Bush, Karim Hammou, Tina Harpin, Mathieu Hauchecorne, Claire Leymonerie, Cécile Rabot, Séverine Sofio. C'est de tout cœur que je remercie enfin mes proches, pour m'avoir entourée et soutenue en bien des occasions : tout particulièrement mes

parents, et Céline.

Index des noms

A

Achebe Chinua : 144, 154, 157
Addi Goggo : 373
Adiaffi Anne-Marie : 376, 412
Adiaffi (Ade) Jean-Marie : 97, 143, 202, 239, 245, 312, 319, 326, 352, 412
Ageneau Robert : 138, 150
Aggarwal Kusum : 17
Agudelo Carlos : 278
Ajalbert Jean : 185, 195
Aké Loba (Gérard) : 117, 412
Albert Christiane : 7, 15, 99, 258
Alem Kangni : 74, 207, 412
Aliou Ndao Cheik : 320, 412
Almassy Eva : 49
Almeida (d') Fernando : 299, 388
Almeida (d') Irène : 369
Amoa Urbain : 168, 412
Amselle Jean-Loup : 44, 67, 196, 250
Anderson Perry : 40
Angot Christine : 36
Anouma Joseph : 388, 413
Anta Kâ Abdou : 302, 372, 413
Appadurai Arjun : 41, 67, 76
Appanah Nathacha : 61-62
Appiah Kwame Anthony : 15-16, 288
Arnold James : 326
Aron Paul : 263
Assouline Pierre : 37
Astier Pierre : 64, 148, 162-163, 174, 344
Athénas Georges : 186

Aurèle Marc : 127
Avanza Martina : 23
Awumey Edem : 62, 149, 414
Aya Ibrahima : 113

B

Bâ (Amadou) Oumar : 164, 239, 320, 327, 340-341, 413
Bâ Mariama : 111, 158, 239-240, 246, 275, 296, 318, 327, 376, 381
Badian Seydou (Kouyaté) : 73, 105, 109, 111, 166, 183, 202, 415
Baenga Bolya : 213, 310, 345-346, 355, 413
Baker Léandre-Alain : 355, 413
Balandier Georges : 224, 250
Bandaman Maurice : 152, 168, 413
Bangui-Rombaye Antoine : 385, 413
Baran Valérie : 208
Baratte-Eno Belinga Thérèse : 91
Barbery Muriel : 34, 49-50, 79, 411
Bardolph Jacqueline : 154
Barlet Olivier : 159
Barou Jacques : 282
Barthélémy Pascale : 15, 296, 301, 373
Barthes Roland : 220, 222
Bastide François-Régis : 398
Bataille Georges : 224
Batukezanga Zamenga : 169, 351, 418
Baumgardt Ursula : 373
Bayart Jean-François : 250
Bazenguissa-Ganga Rémy : 278, 283, 306
Beauchemin Cris : 278
Beaud Stéphane : 404
Beauvoir (de) Simone : 230
Bebey Francis : 239-240, 312, 319, 327, 413
Becker Howard : 24, 311
Beckett Samuel : 220, 224, 303
Begag Azouz : 74
Béliard Aude : 404
Ben Jelloun Tahar : 40, 51, 80, 243, 411
Benoit Pierre : 120
Bensa Alban : 32, 404
Bereni Laure : 22
Berkers Pauwke : 236
Bernard Jean : 123, 126, 312
Bertoin Jacques : 139
Bertrand Jean-Pierre : 36, 274
Bertrand Louis : 120, 185, 195
Bessora Sandrine : 145, 337, 413
Beti Mongo (Biyidi Awala Alexandre) : 10-11, 35, 117, 131, 153, 156, 159, 175, 183, 203, 236, 239, 245, 249, 296, 298, 312-313, 315, 327, 356-357, 413
Beuscart Jean-Samuel : 360
Beuve-Méry Alain : 61
Beyala Calixthe : 10, 155, 169, 238, 240-241, 248, 276, 292, 298-299, 309-310, 312, 327,

345-346, 351, 356, 358, 361, 363, 366-370, 374-375, 377, 384, 390, 405, 413
 Bhêly-Quenum Olympe : 117, 298, 312, 319, 413
 Bianchini Pascal : 167, 201, 206
 Biancotti Hector : 225
 Bilombo-Samba Jean-Blaise : 413
 Bisiou Pierre : 162
 Biton Coulibaly (Koulibaly) Isaïe : 351, 413
 Bizot Jean-François : 142
 Blanchot Maurice : 361
 Blandin Claire : 121, 217, 221
 Blin Monique : 113, 207
 Bloch Jean-Richard : 116
 Bloomfield Camille : 74
 Boidin Capucine : 278
 Bokassa Jean-Bedel : 244
 Bokiba André-Patient : 322
 Bokobza Anaïs : 229, 324
 Bokoum Saïdou : 155
 Boltanski Luc : 52, 195
 Bongie Chris : 362
 Boni Tanella : 300, 376, 413
 Bonnard Abel : 124
 Bordeaux Henry : 121, 163, 403
 Borges Jorge Luis : 303
 Borgomano Madeleine : 367-368
 Borzeix Jean-Marie : 7-9
 Bosschère (de) Guy : 241, 250
 Bott François : 218, 221
 Bouillot Roger : 171
 Bouquet Stéphane : 61
 Bouraoui Hédi : 154, 309
 Bourdet Claude : 224
 Bourdieu Pierre : 8, 10, 14, 19, 24, 173, 216, 259, 264-265, 272, 291, 400
 Bourgueil Isabelle : 13, 270, 279, 303
 Bouvier Nicolas : 37
 Brahimi Denise : 367
 Braudel Fernand : 137
 Brecht Bertolt : 223
 Brézault Alain : 322
 Brink André : 233
 Brochier Jean-Jacques : 218-219, 222-223, 225
 Brosse (de la) Renaud : 103
 Brouillette Sarah : 20, 24, 358, 360
 Brubaker Rogers : 23
 Bugul Ken (Mbaye Biléoma Marietou) : 163, 175, 239, 250, 312, 356-357, 372, 374-376,
 380, 382-383, 405, 412, 416
 Bundy Carol : 408
 Burroughs William : 225
 Bush Ruth : 18, 20, 129, 182, 188, 399
 Buten Howard : 241

Cacouault-Bitaud Marlaine : 378
 Cadence Michel : 100
 Caillé Pierre-François : 224
 Caillois Roger : 123
 Caldwell Erskine : 223
 Calvet Louis-Jean : 102, 250
 Camus Albert : 222, 225
 Canut Cécile : 303
 Caput Jean-Paul : 123
 Carcopino Jérôme : 122
 Carpentier Gilles : 139, 323
 Carré Ambroise : 123
 Carrière Anne : 384
 Casanova Pascale : 11-12, 34-35, 41-42, 394, 400
 Cayrol Jean : 47, 228
 Cazenave Odile : 259
 Célestin Roger : 74, 416
 Céline Louis-Ferdinand : 222, 230
 Cendrey Jean-Yves : 363
 Cerisier Alban : 53, 60-63, 79
 Certeau (de) Michel : 82
 Césaire Aimé : 45, 116, 240
 Cévâër Françoise : 5, 8, 21, 46, 93-94, 97-98, 100, 119, 138, 150, 153, 166-167, 176, 207,
 213, 346, 353-354
 Chagall Marc : 228
 Chakava Henry : 94
 Chamoiseau Patrick : 236
 Champy Romain : 208
 Chanda Tirthankar : 37, 70, 157, 238
 Charle Christophe : 14, 53, 96, 293, 388
 Charpentier Isabelle : 47
 Chartier Roger : 158
 Chevènement Jean-Pierre : 137
 Chevrier Jacques : 90, 142-143, 147, 185, 198, 215, 242, 407
 Chevrillon André : 132
 Cibois Philippe : 337
 Cioran Emil Michel : 230
 Cissé Ahmed-Tidjani : 139, 242, 413
 Clancier Georges-Emmanuel : 228
 Claudel Paul : 121
 Clavreuil Gérard : 139, 322, 407-408
 Cloonan William J. : 74
 Cocteau Jean : 122, 127
 Coetzee John Maxwell : 228, 233
 Coindreau Roger : 185, 195
 Colette Sidonie-Gabrielle : 230
 Colombani Émilie : 359
 Condé Maryse : 80, 141, 175, 365, 411
 Coquery-Vidrovitch Catherine : 379
 Cornevin Robert : 90, 98, 117, 183-190, 192-197, 199, 201, 205, 271
 Coua-Zotti Florent : 292
 Couchoro Félix : 115
 Coulibaly Pascal Baba : 110, 413

Coulon Virginia : 91-93, 407-408
Crapon Tania : 162
Cremisi Teresa : 363
Cuasante Fernández Elena : 385, 389
Currey James : 16, 145, 154, 327, 408

D

Dabla Jean-Jacques Séwanou : 97, 276, 413
Dadié Bernard Binlin : 240, 300-301, 312, 385, 413
Dadié Gabriel Binlin : 300
Dakeyo Paul : 153-154, 245, 294, 309-310, 349, 388, 390, 413
DalMolin Eliane : 74
Damas Léon-Gontran : 116, 188
Damrosch David : 41
Davis Caroline : 12, 20, 143, 145, 154, 157, 160, 179, 252
De Lame Danièle : 299, 369
De Pas Patricia : 223
De Toledo Camille : 40, 43, 54
Debauche Pierre : 207
Debray Régis : 310
Decaux Alain : 126
Decraene Philippe : 200, 215
Dehon Claire : 166, 168, 170, 260, 294
Delafosse Maurice : 196
Delannoy Jean : 125
Delas Daniel : 252, 296
Delavignette Robert : 116, 135, 188, 195, 197
Deleuze Gilles : 35
Demaison André : 187
Denis Benoît : 36
Déon Michel : 132
Détrez Christine : 168
Devi Amanda : 45, 56, 62, 411
Diabaté Massa Makan : 104, 111, 143, 168, 314, 321, 414
Diagana Moussa : 388, 414
Diallo Aïda Mady : 114, 414
Diallo Thierno Saïdou, dit Tierno Monénembo : 7, 398, 414
Diarra Mandé-Alpha : 110, 414
Diaz Narbona Immaculada : 385
Dieng Mame Younnousse : 290, 320, 414
Dinh Jean-Marie : 61
Diome Fatou : 10, 150, 156, 161, 239-240, 248, 298, 312, 314-315, 324-325, 327, 356, 358, 363-364, 369, 374-375, 377, 381, 383-384, 390, 405, 414
Diop Alioune : 116-118, 153
Diop Birago : 111, 116, 188, 312, 327, 414
Diop Boubacar Boris : 239, 248, 250, 264, 312, 315, 320, 356-357, 372, 414
Diop Cheikh Anta : 245
Diop Christiane (Yandé) : 148, 153, 384
Diop Ousmane Socé : 115, 118, 188
Diop Papa Samba : 90, 263-264
Diouf Abdou : 37, 310

Dispot Laurent : 125
 Djavann Chahdortt : 49
 Djebbar Assia : 137
 Djedanoum (-Dionbang) Nocky : 276, 357, 414
 Djungu-Simba Kamatenda Charles : 99, 168-169, 260, 274, 303, 328, 376, 414
 Dogbé Yves-Emmanuel : 154, 294, 351, 414
 Dongala Emmanuel (Boundzéki) : 155, 163, 167, 174, 239, 248, 271, 283, 312, 315, 324, 327, 414
 Dorin Stéphane : 44
 Dorsinville Roger : 170
 Dostoïevski Fiodor : 225
 Douin Jean-Luc : 68
 Dozo Björn-Olav : 14, 200
 Dozon Jean-Pierre : 250
 Dramé Kandiora : 326
 Droit Michel : 123, 132, 134
 Drucker Michel : 310
 Dubois Sébastien : 25, 141, 194, 313, 317
 Ducas Sylvie : 181-182
 Ducharme Réjean : 37
 Duell Jason : 40
 Dugrand Alain : 51-52, 411
 Duhamel Georges : 121
 Dunoyer Jean-Marie : 134
 Durand Jean-François : 188
 Duras Marguerite : 225, 230
 Dutourd Jean : 123, 136
 Duval Julien : 328

E

Ebony Noël X : 239, 415
 Effa Gaston-Paul : 145, 149, 156, 173, 239-240, 318, 414
 Efoui Kossi (Yosuah) : 68-69, 75, 161, 173, 207, 239, 318, 324, 341, 414
 Eideliman Jean-Sébastien : 404
 Ellenberger Victor : 57
 Emmanuel Pierre : 122, 131, 312
 English James : 181, 187, 194, 199, 206, 210
 Erval François : 225
 Esme (d') Jean (ou Vicomte d'Esmenard) : 184-185, 195
 Espagne Michel : 34, 229, 299
 Essard-Budail Bruno : 299
 Estoile (de l') Benoît : 138, 141
 Euzenot-Le Moigne Sonia : 204
 Ewane Lobé : 149

F

Fabiani Jean-Louis : 19
 Faïk Sully : 302
 Falgayrettes-Leveau Christiane : 138

Fall Malick : 117, 154, 380, 382, 386, 414
 Fame Ndong Jacques : 202
 Fantouré Mohamed Alioum : 239-240, 312, 314, 414
 Farrère Claude : 120
 Fassin Didier : 244, 404
 Fassin Éric : 244
 Faulkner William : 223, 229
 Faure Edgar : 132-133
 Faye N.G.M. : 58
 Ferguson Charles : 102
 Ferrante Elena : 148
 Flamand Paul : 174
 Flaubert Gustave : 230
 Fofana Libar : 61, 286, 414
 Fonkoua Romuald-Blaise : 19-20, 116-117, 154, 195, 238, 279, 367, 407
 Forni Marthe : 224
 Forsdick Charles : 32, 45
 Foucault Michel : 18, 220, 230
 Fouché Pascal : 53, 60-63, 79, 117, 171
 Foulon Bernard : 147
 Foutchantsé Vincent : 183
 Fraenkel Béatrice : 103, 303
 Frank Bernard : 127-129, 245
 Freud Sigmund : 230, 240
 Fridman Viviana : 112

G

Gagemon Pierre : 134
 Gallimard Antoine : 57, 148
 Gallimard Claude : 63
 Gallimard Gaston : 62, 65
 Gani Léon : 103, 303
 Garan Gabriel : 208
 Garcia Daniel : 122-123, 133
 Garnier Christine : 188
 Garnier Julie : 278
 Garnier Xavier : 22, 91, 304, 320, 358
 Gattégno Jean : 194
 Gaulle (de) Charles : 122, 124, 127, 132, 197
 Gaxotte Pierre : 130
 Gbagbo Laurent : 310
 Gbanou Sélom Komlan : 129
 Geffroy Lucie : 60
 Geniès Bernard : 354
 Gide André : 116, 178, 225
 Gikandi Simon : 90, 115, 299, 407
 Giscard d'Estaing Valéry : 123, 130
 Glanz Christine : 303
 Glinoe Anthony : 36, 274
 Glissant Édouard : 34, 44, 48, 62, 213, 365, 411
 Godbout Jacques : 50, 411

Gombrowicz Witold : 225
Gordimer Nadine : 228, 233
Goujon Emmanuel : 146-147
Goyémidé Étienne : 318, 415
Gracq Julien : 224, 361
Grass Günther : 229
Green Julien : 126, 137, 230
Grignon Claude : 19
Griswold Wendy : 94, 97
Grosjean Jean : 232
Groult Benoîte : 155
Guattari Félix : 35
Gueye Abdoulaye : 15, 153, 260, 278, 287, 304, 347-349
Guillaume Alain : 185, 198
Guillaumin Colette : 25, 216, 243-244
Guingané Jean-Pierre : 388, 415
Gurdjieff Georges : 127

H

Hage Julien : 115, 117, 153
Hahn Pierre : 240
Halen Pierre : 19-20, 154, 263-264, 367
Hallier Jean-Edern : 125
Hammou Karim : 52, 142
Hampâté Bâ Amadou : 17, 69, 97, 111, 155-156, 160, 163, 203, 250, 278, 312-313, 320, 327, 340-341, 385, 405, 415
Hane Khady : 388, 415
Hanotaux Gabriel : 132
Hardy Georges : 197
Hargreaves Alec G. : 18, 32, 45, 74, 186, 188, 195, 354
Harouna Gorel : 397
Hatzfeld Jean : 231
Havard Jean-François : 131, 135
Hawad : 320, 415
Heilbron Johan : 229
Heinich Nathalie : 181, 361
Hemingway Ernest : 223, 229
Herzberger-Fofana Pierrette : 368
Himes Chester : 353
Hitchcott Nicki : 18, 366-367, 369, 386
Houellebecq Michel : 36
Houphouët-Boigny Félix : 301, 340
Hourantier Marie-José : 388
Howlett Jacques : 241, 249
Howlett Marc-Vincent : 116-117
Hubert Colette : 127, 136, 156, 159, 300, 344, 416
Hue Jean-Louis : 222, 226
Huggan Graham : 16, 20, 24, 77, 251, 360-361
Hugo Victor : 112
Huston Nancy : 37, 49-50, 411
Huygue René : 126

I

Ionesco Eugène : 127, 137, 230
Izzo Jean-Claude : 42

J

Jagne Jallow Siga Fatima : 408
Jahn Janheinz : 91
Jamet Dominique : 134
Janssen Susanne : 236
Jeanpierre Laurent : 12, 14, 400
Jézéquel Jean-Hervé : 15
Jolly Jean : 204
Joubert Jean-Louis : 407
Jounin Nicolas : 24, 180, 400
Jouve Edmond : 185, 197, 201
Juin Alphonse : 132
Jules-Rosette Bennetta : 21, 153, 167-168, 259, 274-275, 292, 299, 309-310, 352, 354, 358
Julia Dominique : 82
Jünger Ernst : 134

K

Kacimi Mohamed : 113
Kadaré Ismaël : 205
Kadhafi Mouammar : 197
Kadima-Nzuji Mukala : 31, 239, 302, 322, 415
Kafka Franz : 35
Kahn Jean-François : 125
Kake Ibrahima : 150
Kalouaz Ahmed : 74
Kamanda Kama : 327, 351, 415
Kandé Sylvie : 62, 145
Kane Cheikh Hamidou : 73, 166, 312, 315, 320, 327, 405, 415
Kane Mohammadou : 12, 312
Kanor Fabienne : 61, 146
Kapor Vladimir : 186
Kaprièlian Nelly : 79
Karady Victor : 284
Karone Yodi (Alain Ndiye) : 153, 309-310, 345, 352-355, 414
Kasele Watuta Laïsi Jean-Robert : 320, 415
Katz Serge : 208
Keïta Fatou : 208, 325, 376, 415
Keïta Modibo : 104-105, 415
Kergoat Danièle : 370
Kessel Joseph : 122, 127
Kesteloot Lilyan : 90, 175, 203, 259, 407-408
Killam Gordon Douglas : 408
King Adèle : 18, 118, 299
Kodjo Edem : 155, 192, 200

Kom Ambroise : 11, 299, 367-368, 407-408
 Konaré Alpha Oumar : 105, 109
 Konaté Moussa : 286, 302, 415
 Koné Amadou : 143, 166, 298, 316, 415, 417
 Konsalik Heinz Günther : 111
 Konté Barthélémy : 104
 Kotei S. I. A. : 98-99, 111
 Kounta Albakaye Ousmane : 111, 415
 Kourouma Ahmadou : 10, 22, 58, 111, 118, 140, 155, 157, 160-161, 166-167, 183, 203, 233, 238-239, 241, 246-248, 252, 267, 272, 275, 290, 312-315, 340-342, 351, 369, 397, 405, 415
 Kouvouama Abel : 99, 260
 Kouyaté Seydou Badian : 105, 415
 Kuoh Moukoury Thérèse : 239, 245
 Kwahulé Koffi : 48, 53, 56, 61-62, 388, 411, 415

L

Labou Tansi Sony (Ntsoni Marcel) : 31, 46, 97, 113, 118, 135-136, 140, 158-159, 173, 181, 203, 207, 213, 238-241, 246-249, 271, 275, 290, 302, 312-313, 315, 322-323, 326, 352, 388, 405, 412, 417
 Lacaze Lucien : 120, 132
 Laclavetine Jean-Marie : 53, 411
 Laferrière Dany : 44, 50-51, 56, 60, 64, 137, 411
 Laferté Gilles : 23
 Laleau Léon : 248
 Lambrichs Georges : 63
 Lamine Seydou : 239, 246, 414-415, 417
 Lamko Koulsy : 283, 415
 Lamont Michèle : 40
 Lang Gladys : 311
 Lang Jack : 123
 Lang Kurt : 311
 Lang Peter : 120
 Lange Marie-France : 379
 Lapouge Gilles : 52, 411
 Laronde Michel : 354
 Layaz Michel : 56, 411
 Laye Barnabé (Lalèye Barnabé) : 141, 415
 Laye Camara : 18, 118, 141, 239-240, 316, 415
 Lazareff Pierre : 58
 Le Bris Michel : 31-32, 34-40, 42, 44-45, 47, 49, 51-52, 54, 68-69, 72, 74, 77
 Le Clézio Jean-Marie Gustave : 44-45, 47, 51, 53, 56, 61, 63-64, 162, 166, 225, 411
 Le Lay Maëline : 140, 264
 Le Potvin Sébastien : 17, 102, 104, 110, 286
 Lebeau Yann : 15, 290
 Leblond Marius-Ary (voir Georges Athénas – Marius – et Aimé Merlo – Ary –) : 185-187
 Lebrun Annie : 227
 Leclair Bertrand : 225, 241, 249, 363, 367-368
 Leclerc-Olive Michèle : 283-284
 Lee Sonia : 144, 408
 Leiris Michel : 78, 224

Lemaire Frédéric : 301
 Léonardini Jean-Pierre : 119, 134
 Lepape Pierre : 363
 Lessault David : 278
 Lessing Doris : 247
 Leveau Michel : 138
 Lévi-Strauss Claude : 126, 230
 Lévis-Mirepoix (de) Antoine : 122, 124, 126, 130, 133, 242
 Ligier Françoise : 207, 323
 Liking Werewere : 208, 275, 312, 317, 319, 325, 374-376, 388, 416
 Lindfors Bernth : 130, 182
 Lindon Jérôme : 225, 362
 Lionnet Françoise : 238
 Littell Jonathan : 37, 48
 Lizé Wenceslas : 12
 Lledo Eugène : 42
 Lomami-Tchibamba Paul : 164, 415
 Lopès Henri : 148, 239, 248, 271, 290, 312-313, 315, 415
 Lordereau Paulette : 91
 Losfeld Eric : 218
 Loti Pierre : 120
 Loubao Dominique : 209
 Lowry Malcolm : 225
 Lumumba Patrice : 297, 300
 Lüsebrink Hans-Jürgen : 18, 91, 263, 373, 382
 Ly Ibrahima : 150, 245, 415, 417
 Lyautey Hubert : 120, 132

M

M'Bokolo Elikia : 250
 Maalouf Amin : 80, 137, 411
 Mabankou Alain : 10, 31, 35, 37-39, 44, 50, 53, 59-60, 63-65, 77, 152, 161, 183, 203, 209, 238-239, 247-248, 276, 287, 312, 314-315, 317-318, 324, 351, 356, 359-360, 363-366, 369, 375, 385, 390, 411, 415
 Magnier Bernard : 138, 157, 161, 166, 175, 245, 249, 250, 258, 344, 352, 354, 407-408
 Mahfouz Naguib : 243
 Maïga Ka Aminata : 302, 372, 376, 415
 Makhele Caya (Makhélé Joseph) : 154, 158, 354-355, 416
 Makhine Andreï : 80, 137
 Makouta-Mboukou Jean-Pierre : 202-203, 416
 Malaquais Dominique : 140
 Malela Buata Bundu : 20, 116, 259
 Malerba Luigi : 148
 Malraux André : 230
 Mangeon Anthony : 18, 115, 373
 Mannheim Karl : 49, 272
 Mano Guy Lévis : 116
 Maran René : 114-115, 182, 188
 Marceau Félicien : 123, 131
 Marcillac (de) Marie : 300, 344
 Marcus George E. : 26

Maricko N'tji Idriss : 290
 Marin La Meslée Valérie : 238, 246, 248
 Marin Robert : 224
 Marneffe (de) Daphné : 36
 Martin Jean-Yves : 103
 Martin Marie-Madeleine : 125
 Martin Saint Léon Pascal : 159
 Martin-Granel Nicolas : 322
 Maspero François : 58, 117, 343
 Massis Henri : 122
 Mataillet Dominique : 61
 Mathieu Lilian : 22
 Mauger Gérard : 47, 170, 182, 271
 Maulnier Thierry : 122
 Maupassant (de) Guy : 222
 Maupeu Hervé : 99
 Mauriac François : 121-122, 225, 367
 Maurois André : 225
 Maurras Charles : 121, 123-124, 130, 179
 Maury Pierre : 60
 Mauss Marcel : 124
 Mazauric Catherine : 302
 Mbaye d'Erneville Annette : 416
 Mbodj-Pouye Aïssatou : 264
 Mbog Raoul : 150
 M'Bokolo Elikia : 250
 Meizoz Jérôme : 22, 262
 Melchior de Molènes Charles : 195
 Mellal Angki : 74
 Mellet Kevin : 360
 Melon-Degras Alfred : 154, 309
 Memmi Albert : 205, 213
 Mendy-Ongoundou Renée : 384
 Menga Guy (Bikouta-Menga Gaston-Guy) : 176, 320, 323, 413
 Mérand Patrick : 138
 Merlo Aimé : 186
 Merton Robert K. : 313
 Meyer Virginie : 62
 Miano Léonora (Ngane Miano Clarisse Léonora) : 10, 37, 48, 325, 375, 416
 Michaux Henri : 224
 Midiohouan Guy Ossito : 131
 Mille Pierre : 185-186, 195
 Miller Christopher L. : 15, 90, 318
 Miller Henry : 225
 Milligan Jennifer E. : 371, 378
 Mintsä Justine : 149, 416
 Mishima Yukio : 223
 Mistler Jean : 123
 Mitterrand François : 123, 128, 133
 Mofolo Thomas : 57
 Mohrt Michel : 125
 Moï Anna : 50, 411
 Monénembo Tierno (Diallo Thierno Saïdou) : 5, 7-8, 10, 112, 140, 157, 159, 162, 167, 183,

203, 239, 284, 291-292, 312, 315, 352, 375, 397-400, 405, 414
 Mongo-Mboussa Boniface : 10, 12, 62, 250, 297, 354-355, 369
 Montherlant (de) Henry : 122, 225
 Moran Joe : 361
 Morand Paul : 122, 132
 Morante Elsa : 148
 Moretti Franco : 41, 97, 394
 Morrison Donald : 39-40
 Morrison Toni : 41, 238, 361
 Mouawad Wajdi : 49-50, 411
 Moudileno Lydie : 10, 17, 21-22, 82, 160, 260, 272, 274, 277, 362, 372, 408
 Moulin Raymonde : 25, 261
 Mouralis Bernard : 10, 19-20, 195, 262, 358
 Mpe Phaswane : 13, 327
 Mpoyi-Buatu Thomas : 355
 Mudimbe Valentin-Yves (ou Vumbi Yoka) : 15-16, 69-70, 203, 239, 249, 271, 312, 319, 416
 Mukasonga Scholastique : 10, 61-62, 149, 162, 376, 416
 Müller Manfred : 78
 Murphy David : 32, 45
 Mweya Tol'Ande Elisabeth : 301, 377, 416

N

Nadeau Maurice : 117, 127, 218, 223-225, 227
 Naidu Parekh Pushpa : 408
 Naipaul Vidiadhar Surajprasad : 232
 Nanga Bernard : 208, 416
 Naudier Delphine : 12, 14, 129, 132, 218, 221, 244, 374, 378
 Naville Pierre : 116
 N'Diaye Catherine (ou Shan Catherine) : 142, 239, 355
 NDiaye Marie : 142, 166, 233, 236, 319, 361-363
 Ndéné N'Diaye : 106
 Ndione Abasse : 59, 146, 416
 N'Djehoya Blaise : 139, 142, 346, 355, 416
 Ndjekery Noël Nétonon : 320, 416
 Ndong-Mbeng Hubert Freddy : 159, 300, 344
 Ndzanga-Konga Alphonse : 181
 Nelson Emmanuel Sampath : 408
 Nganang Alain-Patrice : 74, 276, 416
 Ngoye Achille F. : 59, 152, 277, 416
 Niane Boubacar : 15, 290, 295, 416
 Nicolini Elisabeth : 127, 134
 Nietzsche Friedrich : 230
 Nimrod Ben Djangrang : 53, 56, 239, 411, 416
 Nizan Paul : 222
 Njami Simon : 58, 135, 139, 141-142, 159, 295, 309-310, 337, 345-346, 355, 416
 Nkonko Mukendi : 131
 Noah Yannick : 134
 Nora Pierre : 40
 N'Sondé Wilfried : 74, 163, 411
 Nyssen Hubert : 156
 Nzuzi Marie-Caroline : 302

O

Obenga Théophile : 323, 417
Okoundji Gabriel : 201, 326, 417
Okri Ben : 39
Ollivier Michèle : 112
Ondaatje Michael : 39
Orban Jean-Pierre : 163-165
Ormerod Beverley : 373, 408
Ormesson (d') Jean : 123, 132
Orner Esther : 49, 411
Orsenna Érik : 34, 47, 411
Oswald Pierre-Jean : 117, 119, 138, 200, 319, 330, 352
Ouane Adama : 303, 417
Ouologuem Yambo : 118, 158, 182, 239-241, 248, 275, 314-315, 318, 417
Ousmane Sembène (ou Sembène Ousmane) : 111, 246, 257, 264, 312-313, 320, 327, 364, 381, 417
Owondo Laurent : 144, 417
Oyono Ferdinand Léopold : 117, 142, 224, 240, 290, 312, 327, 417

P

Pacéré-Titinga Frédéric (Titinga Frédéric Pacéré) : 200, 418
Palomares Élise : 24, 180
Parry Benita : 20
Passeron Jean-Claude : 19
Paugam Serge : 328
Pauvert Jean-Jacques : 218
Pauwels Louis : 127
Payot Marianne : 41, 362-363
Peeters Benoit : 37, 411
Peillard Léonce : 185
Penna Sandro : 148
Perec Georges : 218, 224
Péroncel-Hugoz Jean-Pierre : 126
Pessin Marc : 228
Pétain Philippe : 123-124
Peyrefitte Alain : 126, 133
Philombe René (Ombede Philippe-Louis) : 99, 294, 417
Pia Pascal : 224
Piault Fabrice : 101
Picasso Pablo : 228
Picouly Daniel : 74
Pierre Michel : 243, 248
Pinhas Luc : 13, 43, 100, 210
Piriou Anne : 15, 195, 260, 277, 290
Pivin Jean-Loup : 159
Planté Christine : 371-372, 381, 388
Pliya José : 74, 240, 320, 327, 417

Poirot-Delpech Bertrand : 125, 127
Polet Grégoire : 34, 45, 48, 411
Pompidou Georges : 128-129, 141
Ponton Rémy : 14, 388
Popa Ioana : 14
Poupaud Sandra : 229
Proust Marcel : 225, 230
Pryen Denis : 138, 150-152
Pulvar Audrey : 226

Q

Queffélec Henri : 185, 197
Queneau Raymond : 57, 224, 399
Quenum Maximilien : 298

R

Rabaud Aude : 24, 180
Rabemananjara Jacques : 116
Rabot Cécile : 170, 293
Radford Daniel : 141
Raimondi (de) Jean-Marc : 184, 191, 213
Rakotson Michèle : 299
Rambaud Patrick : 52, 411
Randau Robert : 188
Rawiri (Ntyugwetondo) Angèle : 301, 325, 417
Raynal Patrick : 37, 51-52, 411
Rémy Pierre-Jean : 125
Revel Jacques : 82
Rheims Maurice : 123
Ricard Alain : 19, 90-91, 163, 264, 305
Richard Jean-Pierre : 363
Riding Alan : 365
Rieffel Rémy : 215
Riesz János : 10, 19, 263-264
Riffard Claire : 252
Rinaldi Angelo : 225
Rivet Paul : 124
Robbe-Grillet Alain : 63, 218, 222, 225
Robinson David : 340
Robitaille Louis-Bernard : 123, 126, 132, 136
Roche foucauld (de la) Edmée : 130
Romains Jules : 121
Rops Daniel (Petiot Henri, dit) : 122
Rosengren Karl Eric : 215
Rossiter Margaret W. : 374
Rouaud Jean : 31-32, 34-35, 37-40, 45, 47, 49-50, 54, 74, 411
Rouch Alain : 139, 407-408
Roueff Olivier : 12
Rouet François : 92, 138

Rowe Ruth : 408
Rubera Albert : 383
Rüf Isabelle : 60
Rushdie Salman : 39, 46

S

Sada Hugo : 103
Sade (marquis de) : 222, 225
Sadji Abdoulaye : 112, 342
Sadouni Marc : 162
Saïd Edward : 70, 232
Saillet Maurice : 225
Saint Martin (de) Monique : 378
Saint-Jacques Denis : 19, 263
Saint-Pierre (de) Michel : 125
Sall Boubacar : 349, 417
Sanankoua Bintou : 340
Sankara Edgard : 17
Sanou Salaka : 260, 413
Sansal Boualem : 50, 411
Sansone Livio : 278
Sapiro Gisèle : 10, 14, 16, 21, 35, 41, 43, 50, 79-80, 116, 120-122, 170, 178, 181-182, 194, 200, 210, 227, 229, 238, 262, 279, 293, 324, 326
Sarkozy Nicolas : 37, 113
Sarraute Anne : 220
Sarraute Nathalie : 36, 224
Sartre Jean-Paul : 14, 53, 116-117, 128, 178, 222-223, 230
Sassine Williams : 167, 176, 203, 312, 417
Sassou N'Guesso Denis : 156
Sautel Nadine : 218, 240
Sautreau Serge : 53
Scarfo Ghellab Grazia : 283-284
Scharfmann Ronnie : 238
Schulz Bruno : 225
Schulz Claudia : 98, 100-101
Schumann Maurice : 133
Sciascia Léonardo : 148, 225
Scott James C. : 19, 33, 82, 212, 244
Sebbar Leïla : 238
Segal Erich : 226
Sembène Ousmane (ou Ousmane Sembène) : 111, 246, 257, 264, 312-313, 320, 327, 364, 381, 417
Semprun Jorge : 126
Senghor Léopold Sédar : 10, 28, 88-89, 96, 116-119, 123, 126-137, 155, 164, 174, 179, 188, 212, 215, 228, 233, 236-237, 239, 241-246, 248, 257, 267, 272, 276, 290, 296, 300, 304, 312-314, 317, 327-328, 342, 388, 391, 405, 417
Serry Hervé : 174, 180, 244
Sévry Jean : 204
Shakespeare William : 163, 380
Shan Catherine, voir N'Diaye Catherine : 355, 416
Sibaud Emmanuelle : 196

Sid Ahmed Abdelkader : 139
 Siegert Nadine : 140
 Siegfried André : 122
 Simenon Georges : 65, 79
 Simon Claude : 224
 Simonin Anne : 63-65, 117, 139, 157, 171, 174
 Sinda Martial : 188
 Sitbon Guy : 218-219, 222
 Smith Zadie : 233
 Smouts Marie-Claude : 36
 Sofio Séverine : 12
 Sojcher Jacques : 223
 Soukouna Mamadou : 156, 417
 Soustelle Jacques : 124, 127, 130, 132-133, 136, 179
 Sow Fall Aminata : 166, 169-170, 275, 300, 312, 314, 318, 320, 325, 374-376, 380, 382, 384, 386, 417
 Soyinka Wole : 130, 144, 233, 246, 267, 276
 Spiteri Gérard : 134
 Spivak Gayatri Chakravorty : 389
 Städtler Katharina : 19-21, 154, 367
 Steemers Vivan I. P. : 20, 240, 247
 Steinbeck John : 223
 Sultan Patrick : 238, 250
 Supervielle Jules : 297
 Suret-Canale Jean : 196
 Svevo Italo : 148
 Svit Brina : 38, 411
 Swaan (de) Abram : 326

T

Tadjou Véronique : 239, 312, 327, 356-357, 366, 374, 376, 417
 Tarrène Claude : 162
 Tati Loutard Jean-Baptiste : 97, 312, 314, 317, 322-323, 326, 417
 Tchak Sami (Tcha-Koura Sadamba) : 39, 60, 62, 324, 417
 Tchicaya Jean-Félix : 97, 118, 128, 141, 155, 157, 188, 239-240, 244, 249, 271, 297, 312, 317, 323, 326-327, 417
 Tchoutouo Jean-Ferdinand : 299
 Terray Emmanuel : 250
 Têtu Michel : 263
 Tharaud Jean et Jérôme, dit les frères Tharaud : 120, 132, 186
 Thave Suzanne : 292
 Thévenot Laurent : 40
 Thiam Awa : 139, 155, 417
 Thierry Raphaël : 100, 162, 166
 Thiesse Anne-Marie : 9, 14, 187
 Thomas Dominic : 18, 167, 259, 262, 272, 281, 350, 359-360
 Tilliette Bruno : 142, 159, 208
 Timera Mahamet : 278
 Tjell Mette : 74
 Touré Kadiatou : 109
 Touré Kitia : 208, 418

Touré Sékou : 7, 266, 286, 291, 398, 400
Tournier Michel : 166
Traoré Amadou Seydou : 104-106
Traoré Bakary : 117
Traoré Ismaïla Samba : 107, 164, 418
Traoré Moussa : 103, 105, 120, 129, 340
Traoré Sékou : 348
Trenet Charles : 125-128, 130
Trouillot Lyonel : 38, 44-45, 56, 411
Tsibinda Marie-Léontine : 298, 301, 418
Tutuola Amos : 57, 399-400

U

U Tam'si Tchicaya (Tchicaya Grand Félix) : 97, 118, 128, 157, 188, 239-240, 244, 249, 271, 297, 312, 317, 323, 326-327, 417

V

Vailland Roger : 222
Vaillant Janet G. : 130-131, 136-137
Vallaëys Anne : 51-52, 411
Vallery-Radot Louis Pasteur : 121
Van Den Avenne Cécile : 399
Van Rees C. J. : 215
Velter André : 48, 51-54, 411
Verboord Marc : 236
Verne Jules : 79
Viala Alain : 8-9, 14-15, 19, 120, 253, 263, 316
Vialar Paul : 125
Vian Boris : 230, 353
Victor Gary : 39, 49, 56-57, 411
Vieyra Paulin : 302
Vigée Claude : 34, 48, 411
Vignaud Jean : 191
Vignonde Jean-Norbert : 215
Villard André : 301
Villiers (de) Gérard : 111
Vincileoni Nicole : 301
Volet Jean-Marie : 373, 408

W

Waberi Abdourahman Ali : 31, 35, 40, 50, 54, 63-64, 77, 149, 163, 166, 239, 248-249, 272, 276, 314, 411, 418
Wagner Anne-Catherine : 283-284, 287, 290, 304
Walcott Derek : 41
Warner-Vieyra Myriam : 302, 337, 418
Watts Richard : 20, 147, 157
Wauthier Claude : 250

Weber Daniel : 40
Weber Florence : 404
Weinrich Harold : 305
Westermann Dietrich : 196
Weygand Maxime : 132
Wihtol de Wenden Catherine : 277, 282, 287-288
Woolf Virginia : 224
Wouts Bernard : 222

Y

Yaou Régina : 292, 376, 418
Yengo Patrice : 283
Yourcenar Marguerite : 119, 123, 126, 129, 132-134, 136-137, 230, 242

Z

Zabus Chantal : 299, 369
Zadi Bernard : 326, 418
Zékian Stéphane : 8-9
Zell Hans Martin : 91, 94, 408
Zoberman Pierre : 22

Liste des principales abréviations

ACCT : Agence de coopération culturelle et technique
ACM : Analyse des correspondances multiples
ADELF : Association des écrivains de langue française
AÉF : Afrique Équatoriale Française
ANEMOM : Association nationale des écrivains de la mer et de l'outre-mer
AOF : Afrique Occidentale Française
CEDA : Centre d'édition et de diffusion africaines
CNL : Comité national des lettres
CODESRIA : Conseil pour le développement de la recherche en sciences sociales en Afrique
FÉANF : Fédération des étudiants d'Afrique noire en France
IMEC : Institut mémoire de l'édition contemporaine
NEA : Nouvelles éditions africaines
NEI : Nouvelles éditions ivoiriennes
NRF : Nouvelle Revue française
OIF : Organisation internationale de la francophonie
OMEL : Organisation malienne des éditeurs de livres
PNUD : Programme des Nations Unies pour le Développement
RDC : République Démocratique du Congo
RFI : Radio France internationale
RFO : Réseau France Outre-Mer
SGDL : Société des gens de lettres
SNE : Syndicat National de l'édition
SRACF : Société des romanciers et auteurs coloniaux français
UCLA : Université de Californie à Los Angeles

Table des tableaux

Prologue

Tableau 1 : Effectifs des signataires ayant publié au moins un titre chez les éditeurs les mieux représentés en leur sein, par ordre décroissant (jusqu'en 2011)

Première partie

Tableau 1 : Nombre et pourcentage de titres de littérature africaine parus, par pays, toutes années confondues jusqu'en 1990 puis jusqu'en 2010

Tableau 2 : Répartition de la production de nouveaux titres de littérature africaine jusqu'en 1990 par éditeur et par période

Tableau 3 : Succession des noms et des dirigeants de l'association de 1924 à 2011

Tableau 4 : Présence quantitative des écrivains d'origine africaine et caribéenne dans *Le Magazine littéraire* de 1966 à 2006

Deuxième partie

Tableau 1 : Répartition des périodes de naissance des auteurs selon leur appartenance générationnelle dans la population restreinte (n = 151, pourcentages en ligne)

Tableau 2 : Répartition des périodes de naissances des auteurs selon leur appartenance générationnelle dans la population de référence (n = 404, pourcentages en ligne)

Tableau 3 : Répartition par ordre décroissant d'apparition des derniers pays déclarés comme lieux de résidence principaux par les écrivains (n = 404 et n = 151)

Tableau 4 : Dernière activité principale exercée pour les écrivains de la population restreinte (n = 151)

Tableau 5 : Plus haut niveau d'études supérieures atteint pour les écrivains de la population restreinte (n = 151)

Tableau 6 : Composition de l'indicateur de réputation littéraire et dates d'entrée en littérature des vingt-neuf premiers auteurs classés par ordre décroissant (en 2011)

Tableau 7 : Composition de l'indicateur de réputation littéraire (n = 151)

Tableau 8 : Lieu principal de résidence des écrivains des différentes générations (n = 151)

Tableau 9 : Répartition du nombre de titres parus sous la responsabilité intellectuelle de

l'auteur selon la date de la première publication (n = 151, pourcentages en ligne)

Tableau 10 : Mode de publication des écrivains des différentes générations (n = 151)

Tableau 11 : Répartition sexuée des deux populations et présence sur les listes de visibilité littéraire (pourcentage en colonne)

Tableau 12 : Répartition des auteurs de la population restreinte ayant publié du roman, de la poésie, ou du théâtre en fonction de leur date d'entrée en littérature (n = 151, pourcentages en ligne)

Tableau 13 : Répartition des auteurs de la population de référence ayant publié du roman, de la poésie, ou du théâtre en fonction de leur date d'entrée en littérature (n = 404, pourcentages en ligne)

Table des graphiques

Prologue

Graphique 1 : Moyenne, médiane et répartition de l'âge, en 2007, des signataires du manifeste pour une littérature-monde en français.

Première partie

Graphique 1 : Nombre annuel de titres de littérature publiés par des auteurs issus d'Afrique subsaharienne francophone (1960-2010).

Graphique 2 : Répartition des titres de littérature publiés par des auteurs issus d'Afrique subsaharienne francophone par année et par genre littéraire (1960-2012).

Graphique 3 : Évolution de la place consacrée aux écrivains originaires de pays francophones d'Afrique subsaharienne dans *Le Magazine littéraire*.

Graphique 4 : Évolution de la place occupée par les écrivains originaires de pays francophones d'Afrique subsaharienne dans *La Quinzaine Littéraire*.

Deuxième partie

Graphique 1 : Composition sexuée des contingents de nouveaux entrants en littérature selon la date de parution de leur premier titre (n = 404).

Graphiques 2 et 3 : Répartition des nationalités de référence courante en fonction du sexe dans la population de référence (n = 404) et dans la population restreinte (n = 151).

Graphique 4 : Répartition des derniers pays de résidence connus pour les écrivains des deux populations en 2011.

Graphique 5 : ACM globale (dimensions 1 et 2). L'espace des pratiques de publications littéraires (variables actives), des propriétés sociales, géographiques et de réputation (variables supplémentaires).

Graphique 6 : ACM globale (dimensions 1 et 2). L'espace des individus.

Graphique 7 : ACM globale (dimensions 1 et 3). L'espace des pratiques de publications littéraires (variables actives), des propriétés sociales, géographiques et de réputation (variables supplémentaires).

Graphique 8 : ACM globale (dimensions 1 et 3). L'espace des individus.

- [1] Françoise Cévaër, *Ces écrivains d'Afrique noire*, Ivry-sur-Seine, Yaoundé, Nouvelles du Sud, Silex, 1998, p. 111.
- [2] « Table ronde du 27 mai 1998 », in Christiane Albert (dir.), *Francophonie et identités culturelles*, Paris, Karthala, 1999, p. 319.
- [3] IMEC, Tierno Monénembo, Dossier SEL-3747-8, Lettre du 30 mars 1981.
- [4] Françoise Cévaër, *Ces écrivains d'Afrique noire*, op. cit., p. 118.
- [5] Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, 1998, p. 234-279.
- [6] Stéphane Zékian, *L'Invention des classiques. Le « siècle de Louis XIV » existe-t-il ?*, Paris, CNRS éditions, 2012.
- [7] Alain Viala, « Lire les classiques au temps de la mondialisation », *xvii^e siècle*, n° 228, 2005, p. 393-407 ; Anne-Marie Thiesse et Hélène Mathieu, « Déclin de l'âge classique et naissance des classiques. L'évolution des programmes littéraires de l'agrégation depuis 1890 », *Littérature*, n° 42, 1981, p. 89-108 ; Stéphane Zékian, *L'Invention des classiques*, op. cit.
- [8] La première collection a été créée en 1963, au sein d'une série consacrée aux « Classiques du monde » destinée aux élèves de l'enseignement secondaire ; la deuxième a proposé de 1978 à 1997 une petite trentaine d'ouvrages pédagogiques portant sur des œuvres précises de littérature africaine.
- [9] Gisèle Sapiro (dir.), *Les Contradictions de la globalisation éditoriale*, Paris, Nouveau monde, 2009.
- [10] Boniface Mongo-Mboussa, *Désir d'Afrique*, Paris, Gallimard, 2002, p. 15-23 ; Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, op. cit., p. 259 et suivantes.
- [11] János Riesz, « À propos des 'classiques africains'. Quels modèles pour un canon des littératures africaines ? », *Études littéraires africaines*, n° 32, 2011, p. 147-156 ; Christiane Chaulet-Achour (dir.), avec la collaboration de Corinne Blanchaud, *Dictionnaire des écrivains francophones classiques. Afrique subsaharienne, Maghreb, Océan Indien*, Paris, Honoré Champion, 2010, p. 11-13.
- [12] Lydie Moudileno, *Littératures africaines francophones des années 1980 et 1990*, Dakar, CODESRIA, 2004, p. 17-18.
- [13] Bernard Mouralis, « Qu'est-ce qu'un classique africain ? », *Notre Librairie*, n° 160, 2005-2006, p. 34-39.
- [14] Ambroise Kom, « La littérature africaine et les paramètres du canon », *Études françaises*, vol. 37, n° 2, 2001, p. 33-44.
- [15] Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 2008, p. 182-183.
- [16] *Ibid.*, p. 226.
- [17] Laurent Jeanpierre et Olivier Roueff (dir.), *La Culture et ses intermédiaires. Dans les arts, le numérique et les industries créatives*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2014, p. iv-v ; Wenceslas Lizé, Delphine Naudier et Séverine Sofio (dir.) *Les Stratèges de la notoriété. Intermédiaires et consécration dans les univers artistiques*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2014, p. xvi.
- [18] Caroline Davis, *Creating Postcolonial Literature. African Writers and British Publishers*, New York, Palgrave Macmillan, 2013, p. 2-4.
- [19] Boniface Mongo-Mboussa, *Désir d'Afrique*, op. cit., p. 25-26 ; Mohammadou Kane, « L'écrivain africain et son public », *Présence africaine*, n° 58, 1966, p. 10-13.
- [20] « L'Afrique importe environ soixante-dix pour cent de ses besoins en livres principalement d'Europe et des États-Unis d'Amérique. » Phaswane Mpe, « Publishing », in *Encyclopedia of African Literature*, London, New York, Routledge, 2003, p. 449 (je traduis). Toutes les traductions de l'anglais ont été faites par moi. Voir aussi Luc Pinhas, *Discours et réalité de la francophonie : le cas du livre*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2002 ; Isabelle Bourgueil (dir.), *Où va le livre en Afrique ?*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- [21] Claire Ducournau, *Écrire, lire, élire l'Afrique. Les mécanismes de réception et de*

consécration d'écrivains contemporains originaires de pays francophones d'Afrique subsaharienne, thèse de doctorat, Paris, EHESS, 2012 ; pour une synthèse des résultats, Id., « Qu'est-ce qu'un classique "africain" ? Les conditions d'accès à la reconnaissance des écrivain-e-s issu-e-s d'Afrique subsaharienne francophone depuis 1960 », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 206-207, 2015, p. 34-49.

[22] Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, op. cit.

[23] Rémy Ponton, « Naissance du roman psychologique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 1, n° 4, 1975, p. 66-81 ; Christophe Charle, *La Crise littéraire à l'époque du naturalisme : roman, théâtre et politique. Essai d'histoire sociale des groupes et des genres littéraires*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1979 ; Alain Viala, *Naissance de l'écrivain : sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Minuit, 1985 ; Anna Boschetti, *Sartre et Les Temps Modernes : une entreprise intellectuelle*, Paris, Minuit, 1985 ; Gisèle Sapiro, *La Guerre des écrivains, 1940-1953*, Paris, Fayard, 1999.

[24] Par exemple Anne-Marie Thiesse, *Écrire la France : le mouvement littéraire régionaliste de langue française entre la Belle-Époque et la Libération*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991 ; *Sociétés contemporaines*, Littératures et identités, n° 44, 2001 ; Delphine Naudier, *La Cause littéraire des femmes. Mode d'accès et de consécration des femmes dans le champ littéraire depuis les années 1970*, thèse de doctorat, EHESS, 2000 ; Björn-Olav Dozo, *Mesures de l'écrivain. Profil socio-littéraire et capital relationnel dans l'entre-deux-guerres en Belgique francophone*, Liège, Presses Universitaires de Liège, 2011.

[25] Pierre Bourdieu, « Les conditions sociales de la circulation internationale des idées », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 5, n° 145, 2002, p. 3-8 ; Laurent Jeanpierre, *Des hommes entre plusieurs mondes. Étude sur une situation d'exil. Intellectuels français réfugiés aux États-Unis pendant la Deuxième Guerre mondiale*, thèse de doctorat, Paris, EHESS, 2004 ; Gisèle Sapiro (dir.), *Translatio. Le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation*, Paris, CNRS éditions, 2008 ; Anna Boschetti (dir.), *L'Espace culturel transnational*, Paris, Nouveau monde éditions, 2010 ; Ioana Popa, *Traduire sous contraintes. Littérature et communisme (1947-1989)*, Paris, CNRS éditions, 2010.

[26] Pascale Barthélémy, *Femmes, africaines et diplômées : une élite auxiliaire à l'époque coloniale. Sages-femmes et institutrices en Afrique Occidentale Française (1918-1957)*, thèse de doctorat, Paris 7-Denis Diderot, Paris, 2004 ; Jean-Hervé Jézéquel, *Les « mangeurs de craie »*, *Socio-histoire d'une catégorie lettrée à l'époque coloniale. Les instituteurs diplômés de l'Ecole normale William Ponty (c. 1900 – c. 1960)*, thèse de doctorat, Université Lille III, Lille, 2001.

[27] Abdoulaye Gueye, *Les Intellectuels africains en France*, Paris, L'Harmattan, 2001 ; Christiane Albert (dir.), *Intellectuels populaires : un paradoxe créatif*, Pau, Publications de l'Université de Pau, 2007 ; Yann Lebeau, Boubacar Niane et Anne Piriou (dir.), *État et acteurs émergents en Afrique : démocratie, indocilité et transnationalisation*, Paris, Ibadan, Karthala, IFRA, 2003.

[28] Alain Viala, « Qu'est-ce qu'un classique ? », *Littératures classiques*, n° 19, 1993, p. 13-31.

[29] Christopher Miller, *Blank Darkness : Africanist Discourse in French*, Chicago, University of Chicago Press, 1985 ; Valentin Yves Mudimbe, *The Invention of Africa : Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge*, Bloomington, Indiana University Press, 1988 ; Kwame Anthony Appiah, *In my Father's House. Africa in the Philosophy of Culture*, Oxford, New York, Oxford University Press, 1992.

[30] Graham Huggan, *The Postcolonial Exotic*, op. cit., p. 34.

[31] Vumbi Yoka Mudimbe, *The Idea of Africa*, Bloomington, London, Indiana University Press, James Currey, 1994, p. 117 ; Kwame Anthony Appiah, *In my Father's House*, op. cit., p. 157.

[32] Gisèle Sapiro, « Introduction », in Id. (dir.), *Les Contradictions de la globalisation éditoriale*, op. cit., p. 7.

[33] Kusum Aggarwal, *Amadou Hampâté Bâ et l'africanisme. De la recherche*

anthropologique à l'exercice de la fonction auctoriale, Paris, Montréal, L'Harmattan, 1999.

[34] Entretien avec un éditeur et écrivain malien, 1/12/2008 ; Sébastien Le Potvin, *Lettres maliennes : figures et configurations de l'activité littéraire au Mali*, Paris, L'Harmattan, 2005, *op. cit.*, p. 88-89.

[35] Edgar Sankara, *Postcolonial Francophone Autobiographies : From Africa to the Antilles*, Charlottesville, University of Virginia Press, 2011 ; Claire Ducournau, « The Ambivalent Portrayal of Colonization in the Memoirs of Amadou Hampâté Bâ », *Research in African literature*, vol. 46, n° 3, 2015, p. 68-84.

[36] Lydie Moudileno, *Parades postcoloniales. La fabrication des identités dans le roman congolais*, Paris, Karthala, 2006.

[37] Alec G. Hargreaves, Nicki Hitchcott, et Dominic Thomas (dir.), « Textual Ownership in Francophone African Writing », *Research in African Literature*, vol. 3, n° 1, 2006 ; Ruth Bush, *Publishing Africa in French. Literary Institutions and Decolonization, 1945-1967*, Liverpool, Liverpool University Press, 2016, p. 12-13 ; Anthony Mangeon, *Crimes d'auteur. De l'influence, du plagiat et de l'assassinat en littérature*, Paris, Hermann, 2016.

[38] Adele King, *Rereading Camara Laye*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2002.

[39] Hans-Jürgen Lüsebrink, *La Conquête de l'espace public colonial : prises de parole et formes de participation d'écrivains et d'intellectuels africains dans la presse à l'époque coloniale (1900-1960)*, Frankfurt am Main, IKO-Verlag für Internationale Kommunikation, 2003 ; Stephanie Newell, *The Power to Name : A History of Anonymity in Colonial West Africa*, Athens, Ohio, Ohio University Press, 2013.

[40] Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », in *Dits et écrits 1, 1954-1969*, Paris, Gallimard, 1994, p. 789-821.

[41] James C. Scott, *La Domination et les arts de la résistance : fragments du discours subalterne*, Paris, Amsterdam, 2008, [1992].

[42] Claude Grignon et Jean Claude Passeron, *Le Savant et le Populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris, Gallimard, Seuil, 1989.

[43] Jean-Louis Fabiani, « Sur quelques progrès récents de la sociologie des œuvres », *Genèses*, vol. 11, n° 1, 1993, p. 148-167 ; Denis Saint-Jacques et Alain Viala, « À propos du champ littéraire : histoire, géographie, histoire littéraire », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, n° 2, 1994, p. 395-406.

[44] János Riesz et Alain Ricard (dir.), *Le Champ littéraire togolais*, Bayreuth, Eckhard Breiting, Bayreuth University, 1991 ; Romuald-Blaise Fonkoua et Pierre Halen (dir.), avec la coll. de Katharina Städtler, *Les Champs littéraires africains*, Paris, Karthala, 2001.

[45] Bernard Mouralis, *Littérature et développement : essai sur le statut, la fonction et la représentation de la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, Agence de coopération culturelle et technique, Silex, 1984.

[46] Bernard Mouralis, « Pertinence de la notion de champ littéraire en littérature africaine », in Romuald-Blaise Fonkoua et Pierre Halen (dir.), avec la coll. de Katharina Städtler, *Les Champs littéraires africains, op. cit.*, p. 57. Le concept de « sous-champ » a été plutôt mobilisé par Buata Malela pour articuler les trajectoires sociales et éditoriales des auteurs afro-antillais situés, depuis Paris, dans le champ littéraire français des années 1920 aux années 1960, aux caractéristiques de leurs textes, à travers l'enjeu spécifique de leur rapport à l'Afrique. Buata B. Malela, *Les Écrivains afro-antillais à Paris (1920-1960). Stratégies et postures identitaires*, Paris, Karthala, 2008.

[47] Benita Parry, *Postcolonial Studies : a Materialist Critique*, London, Routledge, 2004, p. 1-12 ; Graham Huggan, *Interdisciplinary Measures : Literature and the Future of Postcolonial Studies*, Liverpool, Liverpool University Press, 2008, p. 1-19.

[48] Richard Watts, *Packaging Post/Coloniality: The Manufacture of Literary Identity in the Francophone World*, Lanham, Lexington Books, 2005 ; Sarah Brouillette, *Postcolonial Writers in the Global Literary Marketplace*, Basingstoke, New York, Palgrave Macmillan, 2007 ; Vivan I. P. Steemers, *Le (Néo) colonialisme littéraire : quatre romans africains francophones devant l'édition et la critique métropolitaines (1950 et 1970)*, Thesis, Michigan

State University, 2007 ; Caroline Davis, *Creating Postcolonial Literature*, op. cit. ; Ruth Bush, *Publishing Africa in French*, op. cit.

[49] Graham Huggan, *The Postcolonial Exotic*, op. cit., p. xvi.

[50] *Ibid.*, p. 6-7.

[51] *Ibid.*, p. 13.

[52] *Ibid.*, p. 121.

[53] Françoise Cévaër, *Littérature d'Afrique Noire : les conditions de production et de circulation du livre de 1960 à nos jours*, thèse, Université Paris 13 – Villetaneuse, 1992 ; Bennetta Jules-Rosette, *Black Paris. The African Writers' Landscape*, Urbana, University of Illinois Press, 1998.

[54] Lydie Moudileno, *Littératures africaines francophones des années 1980 et 1990*, op. cit., p. 7, 21 ; Katharina Städtler, « Les littératures africaines de langue française en Allemagne et en Autriche (1950-2000) : état de la recherche », in Hans-Jürgen Lüsebrink et Katharina Städtler (dir.), *Les Littératures africaines de langue française à l'époque de la postmodernité. État des lieux et perspectives de la recherche*, Oberhausen, Athena, 2004, p. 30.

[55] Gisèle Sapiro (dir.), *L'Espace intellectuel en Europe. De la formation des États-nations à la mondialisation, XIX^e-XX^e siècle*, Paris, La Découverte, 2009 ; Anna Boschetti (dir.), *L'Espace culturel transnational*, op. cit.

[56] Lilian Mathieu, « L'espace des mouvements sociaux », *Politix*, n° 1, 2007, p. 131-151 ; Laure Bereni, *La Bataille de la parité. Mobilisations pour la féminisation du pouvoir*, Paris, Economica, 2015.

[57] Lydie Moudileno, *Littératures africaines francophones des années 1980 et 1990*, op. cit., p. 21 ; Xavier Garnier et Pierre Zoberman (dir.), *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2006.

[58] Jérôme Meizoz, « Avant-propos », Id. (dir.), « La Circulation internationale des littératures », *Études de lettres*, Lausanne, vol.1-2, 2006, p. 5-8.

[59] Rogers Brubaker, « Au-delà de l'«identité» », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 4, n° 139, 2001, p. 66-85 ; Martina Avanza et Gilles Laferté, « Dépasser la «construction des identités» ? Identification, image sociale, appartenance », *Genèses*, vol. 61, n° 4, 2005, p. 134-152.

[60] Graham Huggan, *The Postcolonial Exotic*, op. cit. ; Sarah Brouillette, *Postcolonial Writers in the Global Literary Marketplace*, op. cit.

[61] Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, op. cit., p. 285 ; Howard Becker, *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1982, 2006.

[62] Nicolas Jounin, Elise Palomares et Aude Rabaud, « Ethnicisations ordinaires, voix minoritaires », *Sociétés contemporaines*, n° 2, 2008, p. 7-23.

[63] Colette Guillaumin, *L'Idéologie raciste. Genèse et langage actuel*, Paris, Gallimard, 1972.

[64] *Ibid.*, p. 125.

[65] Bénin, Burkina Faso, Burundi, Cameroun, Congo, Côte d'Ivoire, Gabon, Guinée, Mali, Mauritanie, République Démocratique du Congo (RDC), Djibouti, Niger, République Centrafricaine, Rwanda, Sénégal, Tchad, Togo. On prend en compte les options linguistiques différenciées d'écrivains fréquemment polyglottes, parfois dotés d'une double carrière littéraire objectivée, du fait de l'existence d'un patrimoine littéraire écrit dans certaines langues africaines.

[66] Raymonde Moulin, *L'Artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992 ; Sébastien Dubois, « Mesurer la réputation. Reconnaissance et renommée des poètes contemporains », *Histoire & mesure*, vol. 23, n° 2, 2008, p. 103-143.

[67] George E. Marcus, « Ethnography in/of the world system : the emergence of multi-sited ethnography », *Annual review of anthropology*, vol. 24, 1995, p. 95-117.

[68] Pour davantage de précisions, voir la présentation de l'enquête en annexe.

[69] « L'écrivain africain face à la polémique », in Mukala Kadima-Nzuji & faculté des lettres et des sciences humaines de l'université Marien-Ngouabli, *L'Enseignement des littératures*

africaines à l'université, Brazzaville, juillet 1981, repris in Sony Labou Tansi, *Encre, sueur, salive et sang*, Paris, Seuil, 2015, p. 47-48.

[70] Michel Le Bris, Jean Rouaud, Alain Mabanckou et Abdourahman Ali Waberi, « Pour une littérature-monde en français », *Le Monde des livres*, 16 mars 2007.

[71] Michel Le Bris et Jean Rouaud (dir.), *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007.

[72] *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 14, n° 1, 2010 ; Charles Forsdick, Alec G. Hargreaves et David Murphy (dir.), *Transnational French Studies. Postcolonialism and Littérature-monde*, Liverpool, Liverpool University Press, 2010.

[73] Alban Bensa, *La Fin de l'exotisme. Essais d'anthropologie critique*, Toulouse, Anacharsis, 2006, p. 344-345.

[74] « Le texte caché a de la sorte un caractère situé : il consiste en des propos, des gestes, et des pratiques qui confirment, contredisent ou infléchissent, hors de la scène, ce qui transparait dans le texte public. » James C. Scott, *La Domination et les arts de la résistance*, *op. cit.*, p. 19.

[75] « L'analyse politique peut progresser par le biais d'une recherche comparant le texte caché des groupes subordonnés avec celui des puissants, et en comparant ces deux textes cachés au texte public qui leur est commun. » *Ibid.*, p. 29.

[76] « Pour une littérature-monde en français », art. cité.

[77] La création d'une convention, l'attribution d'un nouveau prix littéraire, la mise en place d'une revue annuelle et des colloques : <http://www.etonnants-voyageurs.com/spip.php?article1575>, consulté le 4 mai 2016. Hormis les colloques, ces projets sont loin de s'être tous concrétisés.

[78] Michel Le Bris et Jean Rouaud (dir.), *Pour une littérature-monde*, *op. cit.*

[79] Michel Le Bris et Jean Rouaud (dir.), *Je est un autre. Pour une identité-monde*, Paris, Gallimard, 2010.

[80] Michel Espagne, *Le Paradigme de l'étranger. Les chaires de littérature étrangère au XIX^e siècle*, Paris, Éditions du Cerf, 1993.

[81] Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, *op. cit.*

[82] Gisèle Sapiro, « Mondialisation et diversité culturelle : les enjeux de la circulation transnationale des livres », Id. (dir.), *Les Contradictions de la globalisation éditoriale*, *op. cit.*, p. 297-298.

[83] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka : pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975. Leur analyse a été contestée par Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, *op. cit.*, p. 253-293.

[84] Gisèle Sapiro, « Mondialisation et diversité culturelle », art. cité, p. 298-300.

[85] Marie-Claude Smouts (dir.), *La Situation postcoloniale. Les postcolonial studies dans le débat français*, Paris, Fondation nationale des sciences politiques, 2007.

[86] En étudiant la formation artificielle d'une nouvelle « école » de romanciers autour de Michel Houellebecq et de Christine Angot, Jean-Pierre Bertrand et Anthony Glinoeur arrivent à pareil constat. Jean-Pierre Bertrand et Anthony Glinoeur, « La nouvelle génération "romancière" face à ses réseaux (1997-2001) », in Daphné de Marneffe et Benoît Denis (dir.), *Les Réseaux littéraires*, Bruxelles, Le Cri, CIEL, 2006, p. 249-262.

[87] Michel Le Bris, « Pour une littérature-monde en français », in Michel Le Bris et Jean Rouaud (dir.), *Pour une littérature-monde*, *op. cit.*, p. 25-28, p. 39.

[88] Nicolas Sarkozy, « Pour une francophonie vivante et populaire », in *Le Figaro*, 22 mars 2007

[89] Abdou Diouf, « La francophonie, une réalité oubliée », in *Le Monde*, 20 mars 2007.

[90] Professeur en Afrique du Sud après avoir enseigné dans différentes universités américaines, dirigé le CODESRIA à Dakar, et soutenu un doctorat d'histoire à la Sorbonne, il s'exprime sur le blog d'Alain Mabanckou avant de contribuer au second volume.

[91] Brina Svit, « Moitié française moitié je ne sais pas », in Michel Le Bris et Jean Rouaud (dir.), *Pour une littérature-monde*, *op. cit.*, p. 252.

[92] Alain Mabanckou, « Le chant de l'oiseau migrateur », in Michel Le Bris et Jean

Rouaud (dir.), *Pour une littérature-monde*, op. cit., p. 61 ; Lyonel Trouillot, « Langues, voyages et archipels », in *Ibid.*, p. 202.

[93] Entretien, 22/08/2009.

[94] Alain Mabanckou, « Le chant de l'oiseau migrateur », art. cité, p. 55 ; Gary Victor, « Littérature-monde ou liberté d'être », in Michel Le Bris et Jean Rouaud (dir.), *Pour une littérature-monde*, op. cit., p. 318.

[95] Donald Morrison, « In Search of Lost Time », *Time magazine*, 21 novembre 2007.

[96] La diffusion cumulée des deux éditions de la revue où est paru cet article a atteint 800 000 exemplaires, dont environ 60 000 en France. Donald Morrison, *Que reste-t-il de la culture française ?* suivi de *Le Souci de la grandeur*, Paris, Denoël, 2008, p. 11-13.

[97] Perry Anderson et Pierre Nora, *La Pensée tiède : un regard critique sur la culture française*, suivi de *La Pensée réchauffée, réponse de Pierre Nora*, Paris, Seuil, 2005, p. 104.

[98] Abdourahman Ali Waberi, « Écrivains en position d'entraver », in Michel Le Bris et Jean Rouaud (dir.), *Pour une littérature-monde*, op. cit., p. 69-70.

[99] Michel Le Bris, « Pour une littérature-monde en français », art. cité., p. 47 ; Tahar Ben Jelloun, « La cave de ma mémoire, le toit de ma maison sont des mots français », in Michel Le Bris et Jean Rouaud (dir.), *Pour une littérature-monde*, op. cit., p. 115.

[100] Camille De Toledo, *Visiter le Flurkistan, ou les illusions de la littérature monde*, Paris, Presses universitaires de France, 2008, p. 17.

[101] Jason Duell, « Assessing the literary : intellectual boundaries in French and American literary studies », in Michèle Lamont et Laurent Thévenot (dir.), *Rethinking Comparative Cultural Sociology : Repertoires of Evaluation in France and the United States*, Cambridge ; New York, Cambridge University Press, 2000, p. 94-124 ; Daniel Weber, « Culture or commerce ? Symbolic boundaries in French and American book publishing », in Michèle Lamont et Laurent Thévenot (dir.), *Rethinking Comparative Cultural Sociology*, op. cit., p. 127-147.

[102] Gisèle Sapiro, « Mondialisation et diversité culturelle », art. cité, p. 299.

[103] Sur ce paradoxe et sur les attentes des éditeurs américains, convaincus du déclin de la littérature française, Gisèle Sapiro, *Les Échanges littéraires entre Paris et New York à l'ère de la globalisation*, Paris, Centre européen de sociologie et de science politique/L'observatoire du livre et de l'écrit en Ile-de-France (Motif), 2010, p. 58-59. Voir aussi Id., "Translation and Symbolic capital in the era of globalization: French literature in the United States", *Cultural Sociology* vol. 9, n° 3, 2015, p. 320-346.

[104] Arjun Appadurai, *Après le colonialisme : les conséquences culturelles de la globalisation*, Paris, Payot, 2001, p. 59-60, et 252.

[105] Franco Moretti, « Conjectures on World Literature », *New Left Review*, n° 1, 2000, p. 54-68 ; David Damrosch, *What Is World Literature ?*, Princeton, Princeton University Press, 2003 ; Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, op. cit. ; Jérôme David, *Spectres de Goethe. Les métamorphoses de la "littérature mondiale"*, Paris, Les Prairies Ordinaires, 2012, p. 187-255 ; Stefan Helgesson et Pieter Vermeulen, « Introduction. World Literature in the Making », in Id. (dir.), *Institutions of World Literature. Writing, Translation, Markets*, New York, Routledge, 2015, p. 1-20.

[106] Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, op. cit., p. 248.

[107] Ces catégories permettent « l'exposition commerciale de musiciens qui eurent longtemps du mal à trouver des circuits de diffusion adéquats ». Eugène Lledo, « World Music », *Encyclopaedia Universalis*, consulté en ligne le 5 septembre 2011. La comparaison esquissée ici entre le marché du livre et le marché du disque mérite davantage d'approfondissements, pour restituer la variété effective des productions désignées sous le label de musique du monde, comprenant quelques grandes réussites commerciales, des productions reconnues comme de qualité, et des cas intermédiaires.

[108] Les éditoriaux de ces deux numéros consacrés à la « world fiction » (n° 11, en 1993, et n° 3, en 1999), rédigés par Michel Le Bris, portaient, en adoptant la même rhétorique que le manifeste, du « raz-de-marée » représenté par l'attribution de prix littéraires prestigieux à des

écrivains issus de « périphéries » et/ou du « métissage », pour annoncer une « renaissance nécessaire ». Site d'Étonnants Voyageurs, <http://www.Étonnants-voyageurs.com/spip.php?article1054>, consulté le 27 août 2011.

[109] Luc Pinhas, *Éditer dans l'espace francophone*, op. cit. ; Gisèle Sapiro, « Mondialisation et diversité culturelle », art. cité.

[110] « Pour une littérature-monde en français », art. cité.

[111] Camille De Toledo, *Visiter le Flurkistan, ou les illusions de la littérature monde*, op. cit., p. 17.

[112] *Ibid.*, p. 23.

[113] Stéphane Dorin, « La métaphore des racines : un obstacle à l'analyse sociologique des dynamiques culturelles », *Politix*, n° 2, 2006, p. 125-147 ; Jean-Loup Amselle, *Branchements : anthropologie de l'universalité des cultures*, Paris, Flammarion, 2001, p. 21-22.

[114] Jean-Marie Gustave Le Clézio, Lyonel Trouillot, Wilfried N'Sondé. Le lauréat est membre du jury l'année suivante.

[115] Édouard Glissant, Dany Laferrière, Alain Mabanckou.

[116] Michel Le Bris, « Pour une littérature-monde en français », art. cité, p. 35, et Alain Mabanckou, « Le chant de l'oiseau migrateur », art. cité, p. 59.

[117] Lyonel Trouillot, « Langues, voyages et archipels », art. cité, p. 201.

[118] Grégoire Polet, « L'Atlas du monde », in Michel Le Bris et Jean Rouaud (dir.), *Pour une littérature-monde*, op. cit., p. 125-134 ; Ananda Devi, « Afin qu'elle ne meure seule », in *Ibid.*, p. 143-149.

[119] <http://www.Étonnants-voyageurs.com/spip.php?rubrique110>, consulté le 27 août 2011.

[120] Charles Forsdick, Alec G. Hargreaves et David Murphy (dir.), *Transnational French Studies*, op. cit.

[121] Salman Rushdie, « La littérature du Commonwealth n'existe pas », in *Patries imaginaires. Essais et critiques, 1981/1991*, Paris, Christian Bourgois, 1993, p. 77-87.

[122] Françoise Cévaër, *Ces écrivains d'Afrique noire*, op. cit.

[123] Une liste de ces derniers figure en annexe.

[124] Isabelle Charpentier, « Figures de Jean Cayrol au miroir de ses épigones (1947-2000) », in Gérard Mauger (dir.), *Droits d'entrée : modalités et conditions d'accès aux univers artistiques*, Paris, Fondation de la Maison des sciences de l'homme, 2006, p. 175-190. Jean Rouaud se présente aussi comme un adversaire du Nouveau Roman, quoiqu'il ait publié aux Éditions de Minuit *Les Champs d'honneur*, premier roman et prix Goncourt en 1990, qui lui vaut une notoriété mondiale. Jean Rouaud, « Mort d'une certaine idée », in Michel Le Bris et Jean Rouaud (dir.), *Pour une littérature-monde*, op. cit., p. 12-13, 19.

[125] Karl Mannheim, *Le Problème des générations*, Paris, Nathan, 1922, 1990, p. 30, 52, 63.

[126] Nancy Huston, « Traduttore non è traditore », in Michel Le Bris et Jean Rouaud (dir.), *Pour une littérature-monde*, op. cit., p. 154.

[127] Wajdi Mouawad, « Je t'embrasse pour finir », in *Ibid.*, p. 184.

[128] Chahdortt Djavann, « De l'apprentissage du français à l'écriture », in *Ibid.*, p. 302.

[129] Gisèle Sapiro « Mondialisation et diversité culturelle », art. cité, p. 296, 301.

[130] Entretien avec un écrivain non signataire, 29/01/2009.

[131] Karim Hammou, *Une Histoire du rap en France*, La Découverte, Paris, 2012, p. 64.

[132] Luc Boltanski, « L'espace positionnel. Multiplicité des positions institutionnelles et habitus de classe », *Revue française de sociologie*, vol. 14, n° 1, 1973, p. 3-26.

[133] Christophe Charle, « Le temps des hommes doubles », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. 39, n° 1, 1992, p. 75.

[134] « Membres du comité de lecture, 1925-2011 », in Alban Cerisier et Pascal Fouché (dir.), *Gallimard, 1911-2011, un siècle d'édition*, Paris, Gallimard, Bibliothèque Nationale de France, 2011, p. 386.

[135] Camille De Toledo, *Visiter le Flurkistan, ou les illusions de la littérature monde*, op. cit., p. 36.

- [136] Gary Victor, « Littérature-monde ou liberté d'être », art. cité, p. 318-319.
- [137] Ces chiffres nous ont été communiqués par le service des archives de Gallimard.
- [138] Avant d'accueillir ses textes pour la jeunesse, Gallimard avait tenté, dans les années 1980, de disputer Ahmadou Kourouma au Seuil, sans y parvenir malgré les relations difficiles de l'auteur ivoirien avec son premier éditeur français à cette période, quand s'affirme le succès critique international de son premier roman, *Les Soleils des indépendances*.
- [139] Propos recueillis par Lucie Geffroy, « Alain Mabanckou : Le roman n'a pas de race, il a un style », *L'Orient le jour*, 4 avril 2007.
- [140] Propos recueillis par Isabelle Rüf, « Décolonisons le français ! », *Le Temps*, 2 juin 2007.
- [141] Respectivement 6 600 et 2 100 titres en 2011, « Répertoire des collections », in Alban Cerisier et Pascal Fouché (dir.), *Gallimard, 1911-2011, op. cit.*, p. 352, 356.
- [142] « Prenez ces deux écrivains – qui ont tous deux voulu publier dans « Continents noirs » : l'un des deux, je l'ai accueilli bras ouverts avec une admiration sans bornes, c'est l'un des plus grands écrivains de sa génération ; l'autre me proposait un manuscrit inabouti malgré le travail sur l'écriture que je demandais à l'auteur. Bref, Alain Mabanckou occupe l'espace médiatique, quand Sami Tchak, depuis *Place des fêtes*, occupe l'espace littéraire », <http://journallecteur.blogspot.fr/2010/03/foire-du-livre-les-dix-ans-de.html> interview de Pierre Maury le 5 mars 2010, blog « Le journal d'un lecteur », consulté le 6 mai 2016.
- [143] Entretien, 23/08/2010.
- [144] Jean-Marie Dinh, « Elle aime les femmes chiennes, pas les niches », *La Marseillaise*, 14 mai 2008.
- [145] Stéphane Bouquet, « Réamorcer le pompe Afrique », *Libération*, 2 mars 2000.
- [146] ***, « Noir c'est noir ! », in *L'Express*, 23 mars 2000.
- [147] Dominique Mataillet, « Le talent n'a pas de couleur », in *Jeune Afrique l'Intelligent*, 14 mars 2000.
- [148] Alain Beuve-Méry, « Continents noirs, sas ou ghetto ? La collection de Gallimard spécialisée dans la littérature de l'exil fête ses dix ans. », in *Le Monde*, 16 avril 2010.
- [149] « Répertoire des collections », in Alban Cerisier et Pascal Fouché (dir.), *Gallimard, 1911-2011, op. cit.*, p. 358.
- [150] Par exemple pour *Désir d'Afrique*, de Boniface Mongo-Mboussa, *Place des fêtes* de Sami Tchak, *Babyface*, le premier roman de l'Ivoirien Koffi Kwahulé, ou *Lagon Lagunes*, texte poétique de Sylvie Kandé, préfacé par Édouard Glissant.
- [151] Entretien, 01/03/2011.
- [152] Virginie Meyer, « Dans les marges de l'édition. Diviser pour mieux régner. », in Alban Cerisier et Pascal Fouché (dir.), *Gallimard, 1911-2011, op. cit.*, p. 186-213.
- [153] Anne Simonin, « Domaine français. Quelques collections de littérature française », in Alban Cerisier et Pascal Fouché (dir.), *Gallimard, 1911-2011, op. cit.*, p. 106.
- [154] *Ibid.*, p. 116-118 ; « Quelques lettres d'écrivains », in Alban Cerisier et Pascal Fouché (dir.), *Gallimard, 1911-2011, op. cit.*, p. 250-251.
- [155] Mabanckou a cependant dirigé en 2006 un ouvrage collectif destiné à la jeunesse, intitulé *Enfances*, recueil de nouvelles qui a paru aux éditions Ndzé, en partenariat avec deux autres éditeurs camerounais, Tropiques et Akoma Mba, avant d'être réédité chez Pocket en France.
- [156] Blog d'Alain Mabanckou sur congopage, 12 mars 2006, conservé dans le dossier de presse Gallimard consacré à « Continents noirs ».
- [157] Anne Simonin, « Domaine français. Quelques collections de littérature française », art. cité, p. 108-112.
- [158] *Ibid.*, p. 108.
- [159] Arjun Appadurai, *Après le colonialisme, op. cit.*, p. 92.
- [160] Jean-Loup Amselle, *Branchements, op. cit.*, p. 15.
- [161] Jean-Luc Douin, « Écrivains d'Afrique en liberté », in *Le Monde*, 22 mars 2001.
- [162] Entretien avec un auteur, 4/04/2009.
- [163] Valentin Yves Mudimbe, *The Invention of Africa, op. cit.*

{164} Tirthankar Chanda, « Étonne-moi, Bamako », in *L'Humanité*, 20 février 2003. Suivant la troisième édition, le journaliste déplore les coupes budgétaires, et constate une diminution conjointe du nombre d'auteurs et du public.

{165} Entretien avec un écrivain malien, 27/11/2008.

{166} Entretien avec un écrivain malien, 9/12/2008.

{167} Entretien avec un écrivain malien, 4/12/2008.

{168} Entretien avec un écrivain malien, 8/12/2008.

{169} Entretien avec un éditeur malien, 22/11/2008.

{170} Camille Bloomfield et Mette Tjell, « Les âges d'or du manifeste artistique et littéraire en France. Étude contrastive à partir de la base de données Manart », *Études littéraires*, vol. 44, n° 3, 2014, p. 151–163.

{171} Alain Patrice Nganang, *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine. Pour une écriture préemptive*, Paris, Homnisphères, 2007.

{172} Michel Le Bris et Jean Rouaud (dir.), *Je est un autre*, op. cit.

{173} Roger Célestin, William J. Cloonan, Eliane DalMolin et Alec G. Hargreaves, « Editor's Introduction », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 14, n° 1, 2010, p. 4.

{174} Collectif « Qui fait la France ? », *Chroniques d'une société annoncée*, Paris, Stock, 2007.

{175} Entretien avec un auteur installé en France, 29/01/2009.

{176} Entretien avec un auteur, 17/01/2009.

{177} Arjun Appadurai, *Après le colonialisme*, op. cit., p. 34, et 72.

{178} Entretien avec un écrivain malien, 01/12/2008.

{179} Propos tenus au festival de 2008.

{180} Graham Huggan, *The Postcolonial Exotic*, op. cit., p. xv-xvi.

{181} La formule de Michel Leiris placée en exergue des volumes (« L'Afrique qui fit – refit – et qui fera. ») est ainsi remplacée par une phrase de Manfred Müller (« Les littératures dérivent de noirs continents. »).

{182} Gisèle Sapiro, « À l'international », in Alban Cerisier et Pascal Fouché (dir.), *Gallimard, 1911-2011*, op. cit., p. 124.

{183} *Ibid.*, p. 141.

{184} Nelly Kapriélian, « Les écrivains français vus par les Américains. Le roman français, un produit indie. », *Les Inrocks*, 14 mars 2009.

{185} Gisèle Sapiro, *Les Échanges littéraires entre Paris et New York à l'ère de la globalisation*, op. cit., p. 54-57.

{186} Michel de Certeau, Dominique Julia et Jacques Revel, « La Beauté du mort. Le concept de culture populaire », in Michel de Certeau, *La Culture au pluriel*, Paris, Gallimard, 1993, p. 45-72.

{187} Lydie Moudileno, « The Troubling Popularity of West African Romance Novels », *Research in African Literatures*, vol. 39, n° 4, 2008, p. 120-132.

{188} James C. Scott, *La Domination et les arts de la résistance*, op. cit., p. 28.

{189} *Ibid.*, p. 13.

{190} Lilyan Kesteloot, *Les Écrivains noirs de langue française. Naissance d'une littérature*, Bruxelles, Université libre de Bruxelles, Institut de sociologie, 1963 ; Jacques Chevrier, *Littérature nègre. Afrique, Antilles, Madagascar*, Paris, Armand Colin, 1974 ; Robert Cornevin, *Littératures d'Afrique noire de langue française*, Paris, Presses universitaires de France, 1976.

{191} Papa Samba Diop, *Archéologie littéraire du roman sénégalais*, Frankfurt am Main, IKO – Verl. für Interkulturelle Kommunikation, 1995 ; Christopher L. Miller, *Nationalists and Nomads, Essays on Francophone African Literature and Culture*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1998.

{192} Simon Gikandi, *Encyclopedia of African Literature*, London, New York, Routledge, 2003, p. 294.

{193} Contre l'idée d'une apparition de l'écrit remplaçant l'oralité dans les années trente, Hans-

Jürgen Lüsebrink, *Schrift, Buch und Lektüre in der französischsprachigen Literatur Afrikas : zur Wahrnehmung und Funktion von Schriftlichkeit und Buchlektüre in einem kulturellen Epochenumbruch der Neuzeit*, Tübingen, M. Niemeyer, 1990.

[194] Alain Ricard, *Littératures d'Afrique noire*, *op. cit.*, p. 14-15.

[195] Ces différents recensements, que nous ne détaillons pas ici, ont été menés par Thérèse Baratte-Eno Belinga dès les années 1960, puis par Paulette Lordereau, Janheinz Jahn, Hans Zell. Nous nous appuyons ici sur la base Litaf, mise en place par Virginie Coulon depuis les années 1980, d'abord dans le cadre d'une collaboration avec Hans Zell, puis pour la revue *Notre Librairie*, et qui se poursuit avec une base de données disponible sur Internet. Cette base s'appuie sur les catalogues des maisons d'édition et sur les acquisitions d'institutions spécialisées en littérature africaine, doublés de vérifications livres en mains. Virginie Coulon, « Litaf, une base de données de littératures africaines au carrefour de tous les questionnements », in Xavier Garnier et Virginie Coulon (dir.), *Les Littératures africaines : textes et terrains. Hommage à Alain Ricard*, Paris, Karthala, 2011, p. 457-467.

[196] À l'exception de la Guinée (1958), du Rwanda et du Burundi (1962), ainsi que de Djibouti (1977).

[197] Données obtenues en novembre 2011 à partir de la base Weblitaf, et comprenant les rééditions, importantes dans l'économie du livre africain.

[198] La production annuelle de titres en France a quintuplé entre 1960 et 2005, mais la part de la littérature générale dans cette évolution, de 24 % en 2005, a diminué régulièrement. François Rouet, *Le Livre : mutations d'une industrie culturelle*, Paris, La Documentation française, 2007, p. 141-155.

[199] Entretien avec Virginie Coulon, 2/11/2011.

[200] Ces données ont été obtenues à partir de Françoise Cévaër, *Littérature d'Afrique Noire*, *op. cit.*, p. 62 (deux premières colonnes) et grâce à l'aide de Virginie Coulon (deux dernières colonnes).

[201] Françoise Cévaër, *Littératures d'Afrique Noire*, *op. cit.*, p. 93.

[202] Hans Martin Zell, *Publishing, Books & Reading in Sub-Saharan Africa : a Critical Bibliography*, Lochcarron, H. Zell Publishing, 2008, Introductory essay, par Henry Chakava, p. xxxvii-xLx ; Wendy Griswold, *Bearing Witness. Readers, Writers, and the Novel in Nigeria*, Princeton, Princeton University Press, 2000, p. 36-39.

[203] Données obtenues à partir de la base Weblitaf, mai 2016.

[204] Christophe Charle, *La Crise littéraire à l'époque du naturalisme*, *op. cit.*

[205] Entretien, 30/04/2009.

[206] Jean-Jacques Séwanou Dabla, *Nouvelles écritures africaines: romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan, 1986.

[207] Franco Moretti, *Graphes, cartes et arbres : modèles abstraits pour une autre histoire de la littérature*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2008, p. 36-42. Cet essor du roman a lieu à partir de la fin des années 1970 au Nigéria : Wendy Griswold, *Bearing Witness*, *op. cit.*, p. 36-38.

[208] Françoise Cévaër, *Littératures d'Afrique Noire*, *op. cit.*, p. 81.

[209] S. I. A. Kotei, *Le Livre aujourd'hui en Afrique*, *op. cit.*, p. 27

[210] Françoise Cévaër, *Littératures d'Afrique Noire*, *op. cit.*, p. 137.

[211] S. I. A. Kotei, *Le Livre aujourd'hui en Afrique*, *op. cit.*, p. 77

[212] Robert Cornevin, *Littératures d'Afrique noire de langue française*, Paris, Presses universitaires de France, 1976, p. 27.

[213] Claudia Schulz, « Construire le paysage de l'édition dans l'Afrique "francophone" de l'Ouest durant l'époque post-coloniale », in *Les Mutations du livre et de l'édition dans le monde du XVIII^e siècle à l'an 2000 (actes du colloque international Sherbrooke 2000)*, Sainte-Foy, Paris, Presses de l'Université de Laval, L'Harmattan, 2001, p. 244.

[214] *Ibid.*

[215] Charles Djungu-Simba K., *Les Écrivains du Congo-Zaïre. Approches d'un champ littéraire africain*, Metz, Université Paul Verlaine-Metz, Centre de recherches Écritures, 2008, p. 126-140.

- [216] S. I. A. Kotei, *Le Livre aujourd'hui en Afrique*, op. cit., p. 92.
- [217] *Ibid.*, p. 79-81.
- [218] *Ibid.*, p. 155.
- [219] Christiane Albert, « Peut-on parler de littérature populaire écrite (en français) en Afrique ? Le cas du Burkina Faso », in Hervé Maupeu, Christiane Albert et Abel Kouvouama (dir.), *Intellectuels populaires, un paradoxe créatif*, Pau, Publications de l'Université de Pau, 2007, p. 177-184.
- [220] Françoise Cévaër, *Littératures d'Afrique Noire*, op. cit., p. 132.
- [221] Raphaël Thierry, *Le Marché du livre africain et ses dynamiques littéraires. Le cas du Cameroun*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2015, p. 333, p. 82-83.
- [222] Claudia Schulz, « Construire le paysage de l'édition dans l'Afrique "francophone" de l'Ouest durant l'époque post-coloniale », art. cité, p. 244.
- [223] Luc Pinhas, *Éditer dans l'espace francophone*, op. cit., p. 124-126.
- [224] *Ibid.*, p. 121-125.
- [225] Claudia Schulz, « Construire le paysage de l'édition dans l'Afrique "francophone" de l'Ouest durant l'époque post-coloniale », art. cité, p. 245-246 ; entretien avec un auteur malien engagé auprès des ministères de la culture et de l'éducation dans les années 1990, 27/11/2008.
- [226] Fabrice Piault, « L'export ne vas pas bien fort », *Livres Hebdo*, n° 339, mars 2010, p. 8-9.
- [227] SNE Syndicat National de l'édition, *Repères statistiques international, Données 2007*, Paris, La Centrale de l'édition, 2008, p. 11.
- [228] Sébastien Le Potvin, *Lettres maliennes*, op. cit.
- [229] Le terme « diglossie » a été défini en 1959 par le linguiste américain Charles Ferguson pour désigner une distribution sociale stable des fonctions entre deux variétés de langues, dites haute et basse. Louis Jean Calvet, *La Guerre des langues et les politiques linguistiques*, Paris, Hachette, 2005, p. 44-47.
- [230] *Ibid.*, p. 54-56.
- [231] Jean-Yves Martin, « Les écoles spontanées en Afrique subsaharienne », *Cahiers d'études africaines*, vol. 169-170, n° 43, 2003, p. 19-40.
- [232] Fiche du Mali, sur le site du PNUD, consulté le 5 mars 2012, à l'adresse <http://hdrstats.undp.org/en/countries/profiles/MLI.html>
- [233] D'après les mêmes données du PNUD, datées de 2011.
- [234] Jean-Yves Martin, « Les écoles spontanées en Afrique subsaharienne », art. cité.
- [235] Béatrice Fraenkel, Aïssatou Mbodj et Léon Gani, « Alphabétisation », *Encyclopedia universalis*, 2007.
- [236] Hugo Sada, « Un panorama de la presse en Afrique francophone », in Haut Conseil de la Francophonie, *Afrique, quel marché de la culture ? La production et la diffusion des biens culturels et médiatiques de l'Afrique francophone subsaharienne*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 86-90 ; Renaud De la Brosse, « L'explosion des radios locales en Afrique de l'Ouest francophone », in Haut Conseil de la Francophonie, *Afrique, quel marché de la culture ?*, op. cit., p. 104-110.
- [237] Entretien, 3/12/2008.
- [238] Sébastien Le Potvin, *Lettres maliennes*, op. cit., p. 45-48.
- [239] *Ibid.*, p. 89-90, et entretien, 3/12/2008.
- [240] Entretien, 3/12/2008.
- [241] *Ibid.* Par exemple Amadou Seydou Traoré, *Le Salaire des libérateurs du Mali*, Bamako, Ruche à Livres, 2008.
- [242] Ndéné N'Diaye, « Les droits d'auteur en Afrique », in Haut Conseil de la Francophonie, *Afrique, quel marché de la culture ?*, op. cit., p. 23-27 ; entretien, 26/11/2008.
- [243] Entretien, 3/12/2008.
- [244] Entretien, 28/11/2008.
- [245] *Ibid.*
- [246] Entretien, 2/12/2008.

- {247} Entretien, 22/11/2008.
- {248} *Ibid.*
- {249} Entretien, 3/12/2008.
- {250} Sébastien Le Potvin, *Lettres maliennes, op. cit.*, p. 224-225, p. 227.
- {251} *Ibid.*, p. 233-235, 258-259.
- {252} *Ibid.*, p. 237.
- {253} Entretien, 21/11/2008.
- {254} Entretien, 8/11/2008.
- {255} Au terme de son enquête sur les goûts des lecteurs, Kotei mettait, à côté des titres de presse, les écrivains africains en tête des auteurs les plus appréciés du public, notamment Sembène Ousmane, Birago Diop ou Mariama Bâ. S. I. A. Kotei, *Le Livre aujourd'hui en Afrique, op. cit.*, p. 177.
- {256} Entretien, 6/12/2008.
- {257} Viviana Fridman et Michèle Ollivier (dir.), « Goûts, pratiques culturelles et inégalités sociales : branchés et exclus », *Sociologie & sociétés*, vol. 36, n° 1, 2004.
- {258} Groupe amical de discussion répandu au Mali.
- {259} <http://www.rentreelitterairedumali.org>, consultée le 8 mai 2016.
- {260} Entretien, 9/12/2008.
- {261} Julien Hage, « Les littératures francophones d'Afrique noire à la conquête de l'édition française (1914-1974) », *Gradhiva*, vol. 2, n° 10, 2009, p. 80-105.
- {262} *Ibid.*, p. 82-86.
- {263} Simon Gikandi, *Encyclopedia of African Literature, op. cit.*, p. 437.
- {264} Anthony Mangeon, « Miroirs des littératures nègres : d'une anthologie l'autre, revues », *Gradhiva*, vol. 2, n° 10, 2009, p. 41.
- {265} *Ibid.*, p. 45.
- {266} Buata B. Malela, *Les Écrivains afro-antillais, op. cit.*, p. 220-224.
- {267} Gisèle Sapiro, *La Guerre des écrivains, op. cit.*, Anna Boschetti, *Sartre et Les Temps Modernes, op. cit.*
- {268} Marc-Vincent Howlett et Romuald Fonkoua, « La maison Présence Africaine », *Gradhiva*, vol. 2, n° 10, 2009, p. 106-133.
- {269} Robert Cornevin, *Littératures d'Afrique noire de langue française, op. cit.*, p. 185 ; Bakary Traoré, *Le Théâtre négro-africain et ses fonctions sociales*, Paris, Présence africaine, 1958, p. 46-53.
- {270} Marc-Vincent Howlett et Romuald Fonkoua, « La maison Présence Africaine », art. cité, p. 128.
- {271} Julien Hage, « Les littératures francophones d'Afrique noire... », art. cité, p. 94-96.
- {272} Anne Simonin, « L'édition littéraire », in Pascal Fouché (dir.), *L'Édition française depuis 1945*, Paris, Éditions du Cercle de la librairie, 1998, p. 49-52.
- {273} Adele King, *Rereading Camara Laye, op. cit.*, p. 148-151.
- {274} Françoise Cévàër, *Littérature d'Afrique Noire, op. cit.*, p. 109-111. La pratique du compte d'auteur est signalée par le soulignement du nom de la maison.
- {275} Jean-Pierre Léonardini, « Léopold Sédar Senghor, le premier Noir en habit vert », *L'Humanité*, 30 mars 1984.
- {276} Alain Viala, *Naissance de l'écrivain, op. cit.*
- {277} Gisèle Sapiro, *La Guerre des écrivains, op. cit.*, p. 249-315.
- {278} *Ibid.*, p. 250.
- {279} *Ibid.*, p. 254-264.
- {280} Moussa Traoré, *One Story of the Academia. Race Lines and the Rhetoric of Distinction through the Académie Française*, New York, Peter Lang, 2010.
- {281} Gisèle Sapiro, *La Guerre des écrivains*, p. 636.
- {282} *Ibid.*, p. 209-241.
- {283} *Ibid.*, p. 642.
- {284} Claire Blandin, *Le Figaro littéraire. Vie d'un hebdomadaire politique et culturel*,

1946-1971, Paris, Nouveau monde, 2010, p. 350-356.

[285] *Ibid.*, p. 364 ; Gisèle Sapiro, *La Guerre des écrivains*, op. cit., p. 644-645 ; Daniel Garcia, *Coupole et dépendances. Enquête sur l'Académie française*, Paris, Les Éditions du Moment, 2014, p. 246-249.

[286] Gisèle Sapiro, *La Guerre des écrivains*, op. cit., p. 265-267.

[287] ***, « Les élections à l'Académie française. Analyse d'un scrutin significatif : l'échec de M. Paul Morand. », *Revue française de science politique*, vol. 8, n° 3, 1958, p. 647-648.

[288] Daniel Garcia, *Coupole et dépendances*, op. cit., p. 122-123.

[289] Archives, cahiers 2B23.

[290] Élu en 1966, il fut membre du Conseil national de Vichy et surnommé le « naufrageur de la République » à la Libération pour avoir proposé la remise des pleins pouvoirs au maréchal Pétain en 1940.

[291] La comparaison des 40 membres de l'Académie en 1977 et en 1985 révèle le remplacement de près de la moitié (16) d'entre eux. Jean-Pol Caput, *L'Académie française*, Paris, Presses universitaires de France, 1986, p. 111-112.

[292] Louis-Bernard Robitaille, *Le Salon des Immortels. Une Académie très française*, Paris, Denoël, 2002, p. 116 ; Daniel Garcia, *Coupole et dépendances*, op. cit. p. 80.

[293] Site de l'Académie française, consulté le 10/01/2012, <http://www.academie-francaise.fr/immortels/base/academiciens/fiche.asp?param=604>

[294] Archives, cahier 2B23

[295] L. D. [vraisemblablement Laurent Dispot], « Qui verriez-vous sous la coupole ? », *Le Matin de Paris*, 24 février 1983.

[296] Anciennement engagé à l'Action française, lecteur chez Gallimard, il fut élu deux ans plus tard, en 1985.

[297] Jean-François Kahn, « Ils ont recalé Trenet », *Le Matin de Paris*, 25 février 1983.

[298] L. D., « Qui verriez-vous sous la coupole ? », art. cité.

[299] Jean-Pierre Péroncel-Hugoz, « Et Trenet et Senghor ! », in *Le Monde*, 5 mars 1983.

[300] Louis-Bernard Robitaille, *Le Salon des Immortels*, op. cit., p. 301-302.

[301] Archives, cahier 2B23.

[302] *Ibid.* Kessel (élu en 1962) et Ionesco (en 1970) avaient fait de même.

[303] Elisabeth Nicolini, « Un Noir brigue l'habit vert », *Jeune Afrique*, n° 1167, 18 mai 1983, p. 56-57.

[304] Bernard Frank, « Alors, Trenet ou Senghor ? », *Le Matin de Paris*, 17 mars 1983, p. 28.

[305] Tchicaya U Tam'si, in *Le Magazine littéraire*, n° 195, Mai 1983, p. 15.

[306] Sur la généralisation de ce « logo Senghor » à partir des années 1960, « en soi un critère de crédibilité », Sélom Komlan Gbanou, « Discours préfaciels et réception en littérature africaine de langue française. La réception des littératures francophones », *Présence francophone*, vol. 61, 2003, p. 63-83 ; Ruth Bush, *Publishing Africa in French*, op. cit.

[307] Delphine Naudier, « L'irrésistible élection de Marguerite Yourcenar à l'Académie française », *Les Cahiers du Genre*, n° 36, 2004, p. 49.

[308] Moussa Traoré, *One Story of Academia*, op. cit., p. 41.

[309] Il fut écarté, selon Bernth Lindfors en raison de sa faible productivité littéraire après 1960, et des critiques adressées à la Négritude par les écrivains africains de langue anglaise, comme Wole Soyinka. Bernth Lindfors, « Africa and the Nobel Prize », *World Literature Today*, vol. 62, n° 2, 1988, p. 222-224.

[310] 250 000 € en 2007 d'après Bertrand Labès, *Le Guide des prix et concours littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 2008.

[311] Janet G. Vaillant, *Vie de Léopold Sédar Senghor. Noir, Français et Africain*, Paris, Karthala, 2006, p. 383.

[312] Janet G. Vaillant, *Vie de Léopold Sédar Senghor*, op. cit., p. 273-283, p. 333 ; Jean-François Havard, « Senghor ? Y'en a marre ! L'héritage senghorien au prisme des réécritures générationnelles de la nation sénégalaise », *Vingtième Siècle*, vol. 118, n° 3, 2013, p. 79-80.

[313] Mukendi Nkonko, « Un nègre à l'Académie française », et Guy Ossito Midiohouan, « La

gloire du collabo », *Peuples noirs, peuples africains*, n° 35, sept.-oct. 1983, p. 24-40, et p. 41-66.

[314] Guy Ossito Midiohouan, « La gloire du collabo », art. cité, p. 53, p. 56.

[315] Janet G. Vaillant, *Vie de Léopold Sédar Senghor*, op. cit., p. 260.

[316] Archives, cahier 2B23.

[317] Jean d'Ormesson, « La Chronique du temps qui passe », *Le Figaro Magazine*, 2 juin 1983.

[318] Louis-Bernard Robitaille, *Le Salon des Immortels*, op. cit., p. 244 ; Delphine Naudier, « L'irrésistible élection de Marguerite Yourcenar », art. cité.

[319] Comme Gabriel Hanotaux, et le maréchal Lyautey, deux membres fondateurs de cette académie, mais aussi André Chevrillon, Jérôme Tharaud, l'amiral Lacaze, le général Weygand, le maréchal Juin. Cette institution, dotée de presque trois cents membres répartis en cinq sections, organise des séances de travail hebdomadaires qui donnent lieu à des publications encyclopédiques, telles que *Mondes et Cultures*, ou *Hommes et Destins*.

[320] Léopold Senghor et Edgar Faure, *Discours de remerciement et de réception à l'Académie française*, Paris, Seuil, 1984, p. 81-88.

[321] *Ibid.*, p. 45.

[322] *Ibid.*, p. 11-12.

[323] *Ibid.*, p. 33-34.

[324] Daniel Garcia, *Coupole et dépendances*, op. cit., p. 139.

[325] Pierre Gagemon, « Senghor sous la coupole : l'éloge de la monarchie », et « Senghor et Jünger », in *Aspects de la France*, 5 avril 1984.

[326] Elisabeth Nicolini, « Un Noir brigue l'habit vert », art. cité.

[327] ***, « Léopold Sédar Senghor, le premier Noir en habit vert », *Libération*, 30 mars 1984 ; Dominique Jamet, « Le Vert et le Noir », *Le Quotidien de Paris*, 30 mars 1984 ; Jean-Pierre Léonardini, « Un métis sous la coupole », *L'Humanité*, 29 mars 1984 ; Jean-Pierre Léonardini, « Léopold Sédar Senghor, le premier Noir en habit vert », *L'Humanité*, 30 mars 1984.

[328] Gérard Spiteri, « Senghor à l'Académie française », *Les Nouvelles littéraires*, 15 juin 1983 : « L'Afrique peut s'honorer de cette recrue. Décidément, sous la Coupole des Immortels comme sur la terre battue de Roland Garros, les Noirs ont saisi la balle au bond. Sénégal-Cameroun : mêmes vivats ! »

[329] Jean-Pierre Léonardini, « Un métis sous la coupole », art. cité, « Voici donc un « métis » sous la Coupole. Dans cet étrange aquarium, il pourra, avec Marguerite Yourcenar, évoquer le blues du Mississippi, inventé par des fils d'esclaves venus d'Afrique. Mais que dira-t-il à Michel Droit, zélateur de l'*apartheid* au Cap ? »

[330] Jean-Marie Dunoyer, « La négritude debout », in *Le Monde*, 4 juin 1983.

[331] ***, « Senghor immortel », *Le Figaro*, 29 mars 1984.

[332] ***, « Satisfaction à Dakar après l'élection de M. Senghor à l'Académie française », *Le Monde*, 5-6 juin 1983.

[333] Archives nationales d'Outre Mer, Aix-en-Provence, Dossier ENFOM – 1 ECOL 134 (24), lettre de Senghor à Robert Delavignette en date du 1^{er} janvier 1946.

[334] « Comment les lamantins vont boire à la source », postface d'*Éthiopiennes*, in Léopold Sédar Senghor, *Œuvres poétiques*, Paris, Seuil, 1964, 1990, p. 166-167.

[335] Jean-François Havard, « Senghor ? Y'en a marre ! », art. cité, p. 84.

[336] *Ibid.* ; Simon Njami, *C'était Senghor*, Paris, Fayard, 2006, p. 10.

[337] Sony Labou Tansi, *L'Atelier de Sony Labou Tansi. Volume 1. Correspondance*, Paris, Revue Noire Éditions, 2005, p. 187.

[338] « L'écrivain face à la polémique », art. cité, p. 53.

[339] Discours retranscrit dans *Le Figaro*, 25 mai 1984.

[340] Janet G. Vaillant, *Vie de Léopold Sédar Senghor*, op. cit., p. 403.

[341] Louis-Bernard Robitaille, *Le Salon des Immortels*, op. cit., p. 27.

[342] Janet G. Vaillant, *Vie de Léopold Sédar Senghor*, op. cit., p. 401-402.

- [343] François Rouet, *Le Livre*, op. cit., p. 180-189.
- [344] Entretien, 6/01/2010.
- [345] Françoise Cévaër, *Littérature d'Afrique Noire*, op. cit., p. 182-194.
- [346] Benoît de l'Estoile, *Le Goût des autres. De l'exposition coloniale aux arts premiers*, Paris, Flammarion, 2007, 2010, p. 336, p. 379-380.
- [347] Anne Simonin, « L'édition littéraire », art. cité, p. 80. L'édition connaît de 1974 à 1988 la même « frénésie » que dans l'immédiat après-guerre, avec la création d'une cinquantaine de nouvelles maisons par an.
- [348] Correspondance échangée avec l'écrivain lorsqu'il devient en 1984, après Luc Estang, son responsable éditorial (archives de l'IMEC).
- [349] Entretien, 18/11/2011.
- [350] Le manuscrit de *Monnè, outrages et défis* avait ainsi été refusé par le comité de lecture dans un premier temps, Claire Ducournau, « Du texte à l'archive, et inversement : *Monnè, outrages et défis* d'Ahmadou Kourouma (1990) à la lumière de ses archives », in *Archive (re)mix. Vues d'Afrique*, Maëline Le Lay, Nadine Siegert, et Dominique Malaquais (dir.), Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2015, p. 193-207.
- [351] En 2006, le livre a été tiré à 15 000 exemplaires dans la collection brochée « cadre rouge », à 136 000 exemplaires en « Points roman », la collection de poche usuelle du Seuil, et à 80 000 exemplaires dans la collection « poche export fiction », destinée aux marchés africains, d'après les chiffres communiqués par le service commercial du Seuil.
- [352] Vincent Dubois, *La Politique culturelle*, Paris, Belin, 1999.
- [353] Pour une perspective historique sur ces évolutions non dénuées d'ambiguïtés, Benoît de l'Estoile, *Le Goût des autres*, op. cit.
- [354] Karim Hammou, *Une Histoire du rap en France*, op. cit., p. 29.
- [355] *Ibid.*, p. 64 et p. 94.
- [356] Entretien, 4/03/2011.
- [357] Caroline Davis, *Creating Postcolonial literature*, op. cit.
- [358] Sonia Lee, *Les Romancières du continent noir. Anthologie*, Paris, Hatier, 1994.
- [359] Entretien, 4/03/2011.
- [360] James Currey, *Africa Writes Back. The African Writers Series & the Launch of African Literature*, Oxford, James Currey, 2008 ; Caroline Davis, *Creating Postcolonial Literature*, op. cit., p. 108-122.
- [361] *Catalogue Continents noirs*, Paris, Gallimard, janvier 2010, p. 2, 26, 40.
- [362] Entretien, 1/03/2011.
- [363] Entretiens, 1/03/2011, et 12/06/2015 (avec un auteur publié dans la collection).
- [364] Après avoir publié *Depuis le 11 septembre* en 2001 chez « Continents noirs », il fait paraître *Espérance et autres nouvelles du génocide rwandais* en 2002 chez « Monde noir ».
- [365] Entretien, 4/03/2011.
- [366] Richard Watts, *Packaging Post/Coloniality*, op. cit.
- [367] Jean-Noël Schifano, *Chroniques napolitaines*, Paris, Gallimard, 1984.
- [368] M. Lobé Ewane, « Présence africaine, péril en la demeure », in *Jeune Afrique*, n° 142, avril 1991. En 1991, elle est ainsi en cessation de paiement depuis 1989, avec un passif global de 6 millions de francs.
- [369] Ibrahima Kake, in Françoise Cévaër, *Ces écrivains d'Afrique noire*, op. cit., p. 215.
- [370] Raoul Mbog, « L'Harmattan, la maison d'édition qui ne paie pas ses auteurs », *Le Monde*, 30 janvier 2015.
- [371] *Ibid.*
- [372] Ce qui permet à la maison de se présenter, en jouant sur les mots, comme le « plus grand éditeur français » par le nombre de titres parus, <http://www.editions-harmattan.fr/index.asp> (consulté le 14 octobre 2011).
- [373] Respectivement 1953 et 504 en octobre 2011 d'après la base Weblitaf.
- [374] Entretien, 17/08/2010
- [375] Entretien, 15/06/2015

- {376} Entretien avec un directeur de collection, 1/07/2014
- {377} Françoise Cévaër, *Ces écrivains d'Afrique noire*, op. cit., p. 185.
- {378} Entretien de Yodi Karone, *Ibid.*, p. 78.
- {379} Mongo Beti, « Alioune Diop, mon créateur », in Société africaine de culture, *Hommage à Alioune Diop, fondateur de Présence africaine. Trentième anniversaire de Présence africaine (1947-1977)*, Rome, Éditions des amis italiens de Présence africaine, 1977, p. 254-257.
- {380} Julien Hage, « Les littératures francophones d'Afrique noire... », art. cité, p. 93.
- {381} Bennetta Jules-Rosette, *Black Paris. The African Writers' Landscape*, op. cit., p. 76-77.
- {382} Abdoulaye Gueye, *Les Intellectuels africains en France*, op. cit., p. 121.
- {383} Camille Lizarribar Buxo, *Something Else Will Stand Beside It : the African Writers Series and the Development of African Literature*, Thesis, Harvard University, Harvard, 1998, p. 99-102 ; James Currey, *Africa Writes Back*, op. cit., Oxford, James Currey, 2008.
- {384} Jacqueline Bardolph, « Les conditions d'existence des champs littéraires d'Afrique anglophone », in Romuald-Blaise Fonkoua et Pierre Halen (dir.), avec la coll. de Katharina Städtler, *Les Champs littéraires africains*, op. cit., p. 79 ; Caroline Davis, *Creating Postcolonial Literature*, op. cit., p. 96-97.
- {385} *Ibid.*, p. 103-107.
- {386} Anne Simonin, « L'édition littéraire », art. cité, p. 80-81.
- {387} Richard Watts, *Packaging Post/Coloniality*, op. cit. ; Caroline Davis, *Creating Postcolonial Literature*, op. cit.
- {388} Tirthankar Chanda, « Qui publie qui ? », in *Jeune Afrique l'Intelligent*, n° 2461, 9-15 mars 2010.
- {389} Roger Chartier (dir.), *Pratiques de la lecture*, Paris, Payot & Rivages, 2003, p. 104-105.
- {390} Camille Lizarribar Buxo, *Something Else Will Stand Beside It*, op. cit., p. 178-185 ; Caroline Davis, *Creating Postcolonial Literature*, op. cit., p. 46-47.
- {391} Lydie Moudileno, « Parade, identité, authenticité », *Parades postcoloniales*, op. cit., p. 5-26.
- {392} *Ibid.*
- {393} Entretien avec un éditeur, 19/08/2010.
- {394} Entretien, 6/01/2010.
- {395} Kossi Efoui, « Le boom des écrivains africains », *Jeune Afrique l'Intelligent*, n° 2167, 22-28 juillet 2002. L'auteur emprunte une analyse de Bernard Magnier sur l'apparition successive de ces trois cercles de lecteurs en France.
- {396} Raphaël Thierry, *Le Marché du livre africain et ses dynamiques littéraires*, op. cit., p. 51-55.
- {397} « Pourquoi le *Roi de Kahel* se vend si peu », *Jeune Afrique*, 5 décembre 2008.
- {398} Marc Sadouni, « Scholastique Mukasonga, prix Renaudot inattendu », *France 3 Normandie*, 11 novembre 2012.
- {399} « Pourquoi le *Roi de Kahel* se vend si peu », art. cité.
- {400} Entretien, 27/05/2011
- {401} *Ibid.*
- {402} Entretien, 27/05/2011.
- {403} Entretien, 19/08/2010
- {404} Ismaïla-Samba Traoré, « Qui se souvient de Amadou Oumar Bâ, auteur du roman *Les mystères de Bani* ? Sauver les manuscrits et le patrimoine écrit malien des oubliettes », *L'Indépendant*, 6 avril 2006, n° 1445.
- {405} Entretien, 19/08/2010
- {406} *Ibid.*
- {407} Françoise Cévaër, *Littératures d'Afrique Noire*, op. cit., p. 385.
- {408} *Ibid.*, p. 176.
- {409} Raphaël Thierry, *Le Marché du livre africain et ses dynamiques littéraires*, op. cit., p. 276 ; Claire Dehon, *Le Roman camerounais d'expression française*, Birmingham, Summa

Publications, 1989, p. 47.

{410} Entretien avec Amadou Koné, 17/12/2009, et avec Bernard Magnier, 6/01/2010.

{411} Bennetta Jules-Rosette, *Black Paris. The African Writers' Landscape*, op. cit., p. 117-118 et 125-126.

{412} Pascal Bianchini, « Être écrivain au Burkina Faso : intérêt et limites de la notion de champ littéraire dans un contexte de dépendance culturelle », in *Le Statut de l'écrit : Afrique, Europe, Amérique latine*, Pau, Publications de l'Université de Pau, 2008, p. 121.

{413} Dominic Thomas, *Nation-building, propaganda, and literature in Francophone Africa*, Bloomington, Indiana University Press, 2003.

{414} « Les services secrets guinéens viennent intimider Sassine pour qu'il quitte le pays, ils refusent de lui donner du travail ; mais s'il crevait demain, ça serait un boucan de tous les diables ! Ils lui feraient des funérailles nationales ! », Propos de Monénembo face à Françoise Cévaër, Françoise Cévaër, *Ces écrivains d'Afrique noire*, op. cit., p. 118.

{415} Entretien, 4/03/2011.

{416} Outre La Pensée Universelle (1970-1996) et Saint-Germain-des-Prés (1966-1997), Les Bruyères, La Société des écrivains, les Éditions Persée, Cyr Éditions, etc. sont d'autres maisons moins tristement connues exigeant systématiquement une participation financière des auteurs. L'autoédition y est également représentée, avec des mentions comme « chez l'auteur », ou encore à travers le cas intermédiaire de maisons d'édition portant le nom de l'auteur.

{417} Claire Dehon, *Le Roman camerounais d'expression française*, op. cit., p. 45.

{418} *Ibid.*, p. 136 ; Charles Djungu-Simba K., *Les Écrivains du Congo-Zaïre*, op. cit., p. 265 estime que près de la moitié des auteurs ayant répondu à son questionnaire ont eu recours à l'un ou l'autre de ces modes d'édition pour leur premier titre.

{419} Comme dans les pays du Maghreb où le compte d'auteur représente « souvent la seule possibilité de publication ». Christine Détrez, *Femmes du Maghreb, une écriture à soi*, Paris, La Dispute, 2012, p. 14.

{420} Bernard Lahire, avec la coll. de Géraldine Bois, *La Condition littéraire : la double vie des écrivains*, Paris, Découverte, 2006, p. 178-179.

{421} « Les gens pensent que vous n'êtes pas capables de publier autrement... », confie Maurice Bandaman. Bennetta Jules-Rosette, *Black Paris. The African Writers' Landscape*, op. cit., p. 115.

{422} Entretien, 27/11/2008.

{423} *Ibid.*, p. 135.

{424} Charles Djungu-Simba K., *Les Écrivains du Congo-Zaïre*, op. cit., p. 128-151.

{425} *Ibid.*, p. 168-172, p. 267-268.

{426} Entretien, 7/06/2016.

{427} *Ibid.*

{428} *Ibid.*

{429} Claire Dehon, *Le Roman camerounais d'expression française*, op. cit., p. 41-42.

{430} Ce qui arrive aussi en France, malgré les dispositions contractuelles et les recommandations des instances professionnelles. Gisèle Sapiro, « Devenir écrivain.e : de la reconnaissance symbolique à la reconnaissance professionnelle », in Gisèle Sapiro et Cécile Rabot (dir.), *Profession ? Écrivain*, Centre européen de sociologie et de science politique/Observatoire du livre d'Île-de-France (Motif), 2016, p. 32-61.

{431} Entretien, 7/06/2016.

{432} Gérard Mauger, « Droits d'entrée. Quelques enseignements d'une enquête collective », in Gérard Mauger (dir.), *Droits d'entrée*, op. cit., p. 256.

{433} Entretien, 01/05/2009.

{434} Anne Simonin et Pascal Fouché, « Comment on a refusé certains de mes livres », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 1, n° 126, 1999, p. 103-115.

{435} Sur ces aspects, Roger Bouillot, « Situation de la littérature africaine dans l'édition française », volet 1, *La Vie africaine*, n° 44, p. 43-46, et volet 2, *La Vie africaine*, n° 47, 1964,

p. 38-39.

{436} Entretien, 30/09/2009.

{437} C'est le cas de Gaston-Paul Effa lorsqu'il rejoint Grasset en 1996, ou de Kossi Efoui lorsqu'il rejoint Le Seuil en 1998.

{438} Soirée d'hommage à Sony Labou Tansi, 28/06/2010, au Tarmac.

{439} Pierre Bourdieu, « Le capital social », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 1, n° 31, 1980, p. 2-3.

{440} Entretien, 19/08/2009.

{441} Hervé Serry, *Les Éditions du Seuil, 70 ans d'histoires*, Paris, Seuil, IMEC, 2008, p. 44-47.

{442} Anne Simonin, « L'édition littéraire », art. cité, p. 59.

{443} Entretien, 27/05/2011.

{444} Entretien, 6/01/2010.

{445} *Ibid.*

- [446] Entretien, 1/12/2008.
- [447] Entretien, 27/11/2008.
- [448] Notamment dans la bouche de Williams Sassine ou de Guy Menga dans les années 1980. Françoise Cévaër, *Littératures d'Afrique Noire*, op. cit., p. 437.
- [449] Entretien, 8/04/2011.
- [450] Gisèle Sapiro, « La vocation artistique entre don et don de soi », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 3, n° 158, 2007, p. 4-11.
- [451] Caroline Davis, *Creating Postcolonial Literature*, op. cit., p. 54-55.
- [452] Hervé Serry, « La littérature pour faire et défaire les groupes », *Sociétés contemporaines*, n° 44, 2001, p. 5-14.
- [453] Nicolas Jounin, Elise Palomares et Aude Rabaud, « Ethnicisations ordinaires, voix minoritaires », art. cité, p. 8.
- [454] Dans sa lettre, l'ADELF, association qui remet le Grand Prix littéraire de l'Afrique noire, s'attribue une « vocation de découvreur de talents », « Le carnet de l'ADELF », *Adelf. Le Point au...* 30 avril 2011, n° 66, p. 3.
- [455] « Je n'ai pas besoin de prix, j'ai besoin de justice », propos recueillis par Alphonse Ndzanga-Konga, *Bingo*, n° 374, mars 1984, in Sony Labou Tansi, *Encre, sueur, salive et sang*, op. cit., p. 76.
- [456] Gisèle Sapiro, *La Guerre des écrivains*, op. cit. ; Nathalie Heinich, *L'Épreuve de la grandeur : prix littéraires et reconnaissance*, Paris, La Découverte, 1999 ; James English, *The Economy of Prestige : Prizes, Awards, and The Circulation of Cultural Value*, Cambridge, Harvard University Press, 2005 ; Sylvie Ducas, *La Littérature, à quel(s) prix. Histoire des prix littéraires*, Paris, La Découverte, 2013. Bertrand Labès répertorie environ 1600 prix actifs pour la langue française en 2007. Sylvie Ducas en évoque 2000 six ans plus tard. Bertrand Labès, *Le Guide des prix et concours littéraires*, op. cit.
- [457] Gérard Mauger, « Droits d'entrée », art. cité, p. 253.
- [458] Ce chapitre reprend des passages de Claire Ducournau et Ruth Bush, « La littérature africaine de langue française, à quel(s) prix ? Histoire d'une instance de légitimation littéraire méconnue (1924-2012) », *Cahiers d'études africaines*, vol. 3, n° 219, 2015, p. 535-568. Merci à la revue d'en avoir autorisé la reproduction. Plus complet sur la période antérieure à 1960, cet article est moins riche sur la période postérieure ; il offre quelques documents non reproduits ici, comme la liste des lauréats et des titres primés.
- [459] Bernth Lindfors, « Africa and the Nobel Prize », art. cité. Pour expliquer cette situation en 1988, Lindfors mentionne, outre ce biais, le manque d'instances de consécration littéraires proprement africaines, le faible nombre de candidats, ainsi que le déficit d'experts compétents et de traductions depuis les langues africaines.
- [460] Gisèle Sapiro, *La Guerre des écrivains*, op. cit., p. 330 ; Sylvie Ducas, « La place marginale des écrivains francophones dans le palmarès des grands prix d'automne », *Revue française d'histoire d'Outre-mers*, vol. 88, n° 332-333, 2001, p. 364.
- [461] Sylvie Ducas, « La place marginale des écrivains francophones », art. cité., p. 361.
- [462] Par exemple le Grand Prix de littérature coloniale, fondé en 1921 par le ministère des Colonies, ou les prix successifs créés par l'Institut international des langues et des cultures africaines. Vincent Foutchantsé, « Promouvoir une Littérature Africaine », *Présence africaine*, n° 67, 1968, p. 124-156.
- [463] Robert Cornevin, « Le Goncourt noir », *Le Magazine littéraire*, n° 195, mai 1983, p. 46.
- [464] Jean-Marc de Raimondi, *Association des écrivains de langue française*, Mémoire de DESS en Science Politique, Université Paris 1, 1984, p. 29.
- [465] Robert Cornevin, « L'ADELF, soixante ans d'action au service des littératures de langue française », in *Annuaire du soixantenaire de l'ADELF*, Association des écrivains de langue française, Paris, 1986, p. 1-21.
- [466] Vladimir Kapor, « Introduction : apologistes de la grande France des lettres », in Marius-Ary Leblond, *Écrits sur la littérature coloniale*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. vii-xxxi.
- [467] Robert Cornevin, « L'ADELF, soixante ans d'action », art. cit., p. 6-10 ; Alec

G. Hargreaves, « La Société des romanciers et auteurs coloniaux français », *Lettres et cultures de langue française*, n° 2, 1984, p. 6.

{468} Ce que dénonce Robert Cornevin en mettant en avant la réception favorable assurée par un tel procédé, Robert Cornevin, « L'ADELF, soixante ans d'action », art. cité, p. 5-7.

{469} Anne-Marie Thiesse, *Écrire la France*, op. cit., p. 11, p. 141-143.

{470} Robert Cornevin, « L'ADELF, soixante ans d'action », art. cité, p. 8.

{471} James English, *The Economy of Prestige*, op. cit., p. 269.

{472} Alec G. Hargreaves, « La Société des romanciers et auteurs coloniaux français », art. cité, p. 11-12.

{473} Jean-François Durand (dir.), *Regards sur les littératures coloniales, 1. Afrique francophone : découvertes*, et Id., *Regards sur les littératures coloniales, 2. Afrique francophone : approfondissements*, Paris, L'Harmattan, 1999.

{474} Ruth Bush, *Publishing Africa in French*, op. cit., p. 125-133.

{475} Robert Cornevin, « Intervention de Robert Cornevin », *Culture française*, La littérature d'expression française dans sa dimension internationale (colloque de Nice), n° 1, Printemps 1980, p. 25.

{476} *Ibid.*, p. 22.

{477} Données compilées à partir d'annuaires et de rapports annuels complétés d'entretiens en 2011 et en 2014.

{478} Entretien, 3/12/2008.

{479} Jean-Marc de Raimondi, *Association des écrivains de langue française*, op. cit., p. 28.

{480} Robert Cornevin, « L'ADELF, soixante ans d'action », art. cité, p. 21.

{481} Entretien, 7/03/2014.

{482} *Annuaire de l'ADELF*, Paris, Agence de Coopération Culturelle et Technique, Numéro spécial de *Culture Française* (3 bis), 1981, p. 171-172.

{483} Vincent Dubois, *La Politique culturelle*, op. cit. ; Gisèle Sapiro (dir.), *Translatio*, op. cit, p. 74-76.

{484} James English, *The Economy of Prestige*, op. cit., p. 389.

{485} Charles Melchior de Molènes, « Un africaniste marquant : Robert Cornevin (1919-1988) », *Politique étrangère*, vol. 54, n° 3, 1989, p. 591-592.

{486} Ce qui est une propriété des dominants. Luc Boltanski, « « L'espace positionnel. », art. cité.

{487} Bernard Mouralis, Anne Piriou et Romuald-Blaise Fonkoua (dir.), *Robert Delavignette, savant et politique (1897-1976)*, Paris, Karthala, 2003.

{488} Alec G. Hargreaves, « La Société des romanciers et auteurs coloniaux français », art. cité, p. 13-14 ; Robert Cornevin, « L'ADELF, soixante ans d'action », art. cité, p. 10-11.

{489} Charles Melchior de Molènes, « Un africaniste marquant », art. cité.

{490} Jean Suret-Canale, « Robert Cornevin (1919-1988) », *Universalia 1989. La Politique, les Connaissances, la culture en 1988*, Paris, Encyclopædia Universalis, 1989, p. 562.

{491} Jean-Loup Amselle et Emmanuelle Sibeud (dir.), *Maurice Delafosse. Entre orientalisme et ethnographie : l'itinéraire d'un africaniste, 1870-1926*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1998.

{492} Jean Suret-Canale, « Robert Cornevin (1919-1988) », art. cité.

{493} *Ibid.*

{494} *Culture française*, n° 4, hiver 1980, p. 52.

{495} Il a été fait membre d'institutions comme l'Académie royale des sciences d'outre-mer de Belgique ou l'Académie malgache. Un prix Robert Cornevin est remis à l'Académie des sciences d'outre-mer depuis 1990 à un historien ayant écrit sur l'Afrique.

{496} Mouammar Kadhafi et Edmond Jouve, *Dans le concert des nations : libres propos et entretiens avec Edmond Jouve*, Paris, L'Archipel, 2004.

{497} Entretien, 27/05/2011.

{498} James English, *The Economy of Prestige*, op. cit., p. 172, 194.

{499} Robert Cornevin, « Intervention de Robert Cornevin », *Culture française*, n° 1,

Printemps 1980, p. 25.

{500} Gisèle Sapiro, *La Guerre des écrivains*, op. cit., p. 372.

{501} Par exemple Philippe Decraene, journaliste au *Monde*, Frédéric-Pacéré Titinga et Edem Kodjo, journalistes dans des organes de presse en Afrique.

{502} Björn-Olav Dozo et Michel Lacroix, « Petits dîners entre amis (et rivaux) : prix, réseaux et stratégies de consacrant dans le champ littéraire français contemporain », *ConTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, n° 7, 2010, [en ligne]

{503} Entretien, 11/03/2011.

{504} Pascal Bianchini, « Être écrivain au Burkina Faso », art. cité, p. 123, 131.

{505} Frédéric Pacéré Titinga, *Hommage au Professeur Edmond Jouve*, Paris, L'Harmattan, 2009.

{506} Robert Cornevin, « L'ADELF, soixante ans d'action », art. cité, p. 19.

{507} On trouve ainsi divers articles dans *Mwindi.org* ; *Conogonova* ; *Digitalcongo.net* ; *Afrik.com...* et dans la presse régionale — Gabriel Okoundji vit depuis 1983 dans la ville de Bègles, dans le sud-ouest de la France.

{508} Jean-Pierre Makouta-Mbougou, *Introduction à l'étude du roman négro-africain de langue française: problèmes culturels et littéraires*, Dakar, Nouvelles éditions africaines, 1983, p. 216.

{509} Lilyan Kesteloot, *Histoire de la littérature négro-africaine*, Paris, Karthala, AUF, 2001, p. 317.

{510} En 2010 le Grand Prix littéraire des Caraïbes (créé en 1964 et remis tous les deux ans), le Grand Prix littéraire des écrivains belges francophones (1964), le Grand Prix de la Mer (1970), le Prix de l'Afrique Méditerranéenne/Maghreb (1971), le Prix littéraire des Alpes et du Jura (1971), le Prix littéraire de l'Asie (1971), le Prix France-Liban (1980), le Prix littéraire européen (1981), le Grand Prix littéraire des Océans Indien et Pacifique (1999).

{511} Robert Cornevin, « L'ADELF, soixante ans d'action », art. cité, p. 16-18.

{512} Bertrand Labès, *Le Guide des prix et concours littéraires*, op. cit., p. 99.

{513} Entretien, 11/03/2011.

{514} James English, *The Economy of Prestige*, op. cit., p. 78, p. 323-328.

{515} Pascal Bianchini, « Être écrivain au Burkina Faso », art. cité.

{516} Françoise Cévaër, *Littératures d'Afrique Noire*, op. cit., p. 383.

{517} En 1991, il s'agit de RFI, de 22 radios africaines, de l'ACCT, de l'Unesco, du ministère de la Coopération et du Développement, de l'Institut Culturel Africain, et d'Expressions francophones.

{518} Bruno Tilliette, « Du festival de Limoges, promoteur du théâtre africain francophone à la création théâtrale en Afrique », in Haut Conseil de la Francophonie, *Afrique, quel marché de la culture ?*, op. cit., p. 55-58.

{519} Romain Champy et Serge Katz, *Théâtre et immigration. Recherche prospective*, Paris, Cité Nationale de l'Histoire de l'Immigration, 2008.

{520} Fondée par Dominique Loubao, et ayant « pour vocation la promotion des littératures du monde Noir et des littératures francophones ».

{521} Luc Pinhas, « La Francophonie face à la globalisation du marché du livre : politiques publiques et initiatives privées », in Gisèle Sapiro (dir.), *Les Contradictions de la globalisation éditoriale*, op. cit., p. 124.

{522} James English, *The Economy of Prestige*, op. cit., Chap. 13.

{523} Entretien, 19/08/2009.

{524} James C. Scott, *La Domination et les arts de la résistance*, op. cit., p. 73.

{525} *Ibid.*, p. 83.

{526} Ce qui rejoint les témoignages d'Édouard Glissant et d'Albert Memmi, refusant d'en devenir adhérents « avant qu'un certain nombre de problèmes ne soient réglés ». Jean-Marc de Raimondi, *L'Association des écrivains de langue française*, op. cit., p. 14, p. 31.

{527} Sony Labou Tansi, « Je n'ai pas besoin de prix, j'ai besoin de justice », art. cité, p. 76.

{528} Françoise Cévaër, *Ces écrivains d'Afrique noire*, op. cit., p. 36.

- {529} Réaction d'un lecteur du *Magazine littéraire*, en décembre 2003, n° 426, p. 5.
- {530} Karl Erik Rosengren, « Time and literary fame », *Poetics*, vol. 14, n° 1-2, 1985, p. 157-172 ; C. J. Van Rees, « How reviewers reach consensus on the value of literary works », *Poetics*, vol. 16, n° 3-4, 1987, p. 275-294.
- {531} Rémy Rieffel, *Que sont les médias ? Pratiques, identités, influences*, Paris, Gallimard, 2005, p. 320-334.
- {532} Hélène Kingue et Jean-Norbert Vignonde, « L'Afrique littéraire dans la presse de langue française », *L'Afrique littéraire*, n° 58, « Images de l'Afrique en Occident : la presse, les médias et la littérature », 1998, p. 46-51.
- {533} Tels que Jacques Chevrier et Philippe Decraene. *Via* ces journalistes, les quotidiens *Le Monde* et *Le Figaro* (qui suit l'actualité des prix littéraires africains comme celui de l'ADEF « avec une certaine régularité », p. 47) leur donnent davantage de place que *Libération* ou *L'Humanité*. *Ibid.*
- {534} Colette Guillaumin, *L'Idéologie raciste*, *op. cit.*
- {535} *Ibid.*, p. 320.
- {536} *Ibid.*, p. 95-97.
- {537} Qui renvoient aux « structures de l'inconscient culturel national », largement impensées. Pierre Bourdieu, « Les conditions sociales de la circulation internationale des idées », art. cité., p. 7.
- {538} Claire Blandin, *Le Figaro littéraire*, *op. cit.*, p. 20-25.
- {539} *Ibid.*, p. 643.
- {540} Pour la construction de ces indicateurs, nous nous sommes appuyée sur Delphine Naudier, *La Cause littéraire des femmes*, *op. cit.*, p. 479 et suivantes.
- {541} Jean-Jacques Brochier, *Pour l'amour des livres : entretiens avec Nadine Sautel*, Paris, Albin Michel, 2005, p. 55.
- {542} *Ibid.*, p. 58.
- {543} *Ibid.*, p. 59.
- {544} Jean-Jacques Brochier, *Le Magazine Littéraire*, n° 348, novembre 1996, p. 6. Alors que *La Quinzaine littéraire* déplore plutôt la baisse de la lecture en France, *La Quinzaine littéraire*, n° 5, mai 1966, p. 28.
- {545} *La Quinzaine Littéraire*, n° 3, mai 1966, p. 2.
- {546} *Ibid.*
- {547} Respectivement 140 000, 93 000, et 40 000 exemplaires selon Delphine Naudier dans les années 1990 ; en 2007, d'après les chiffres communiqués par les deux journaux, *Le Magazine littéraire* compte entre 30 000 et 70 000 lecteurs, selon les numéros, contre en moyenne 15 000 lecteurs de la *Quinzaine littéraire*, dont deux tiers d'abonnés. Delphine Naudier, *La Cause littéraire des femmes*, *op. cit.*, p. 479 et suivantes ; Claire Blandin, *Le Figaro littéraire*, *op. cit.*, p. 509-510.
- {548} Jean-Jacques Brochier, *Pour l'amour des livres*, *op. cit.*, p. 54.
- {549} *Ibid.*, p. 192.
- {550} Jean-Jacques Brochier, *Albert Camus, philosophe pour classes terminales*, Paris, Balland, 1970.
- {551} Jean-Jacques Brochier, *Pour l'amour des livres*, *op. cit.*, p. 72.
- {552} *Ibid.*, p. 180.
- {553} *Ibid.*, p. 16-17.
- {554} *Ibid.*, p. 16, 24.
- {555} En 2016, certains anciens proches collaborateurs de Nadeau quittent la revue dirigée par Patricia De Pas au nom de la fidélité à ce dernier et du changement de la ligne éditoriale : ils proposent une nouvelle parution en ligne symboliquement intitulée *En attendant Nadeau*.
- {556} Maurice Nadeau, *Une vie en littérature : conversations avec Jacques Sojcher*, Bruxelles, Complexe, 2002, p. 23.
- {557} *Ibid.*, p. 39-40.
- {558} *Ibid.*, p. 51.

- {559} *Ibid.*, p. 66.
- {560} *Ibid.*, p. 136.
- {561} *Ibid.*, p. 142.
- {562} *Ibid.*, p. 59.
- {563} Maurice Nadeau, *Une vie en littérature*, op. cit., p. 112-114.
- {564} Jean-Louis Hue, *Le Magazine littéraire*, n° 459, novembre 2006, p. 3.
- {565} Gisèle Sapiro, « Le prix de l'indépendance », *La Quinzaine Littéraire*, 6-31 mars 2006, p. 8.
- {566} Johan Heilbron, « Le système mondial des traductions », in Gisèle Sapiro (dir.), *Les Contradictions de la globalisation éditoriale*, op. cit., p. 253-274.
- {567} Anaïs Bokobza, « La vogue de la littérature italienne », in Gisèle Sapiro (dir.), *Translatio*, op. cit., p. 216-217.
- {568} Sandra Poupaud, « Du réalisme magique à la récupération de la mémoire historique. La littérature traduite de l'espagnol », in Gisèle Sapiro (dir.), *Translatio*, op. cit., p. 238-240.
- {569} *Le Magazine littéraire*, n° 426, décembre 2003, p. 5.
- {570} Le n° 181 consacré en 1982 au « réveil de l'Islam » n'est pas cité, et pour cause. Ce dossier de 28 pages est en effet un débat d'idées ayant pour toile de fond l'opposition entre « l'Islam » et « l'Occident », qui n'évoque la littérature qu'à travers la polémique déclenchée par le livre de Naipaul, *Crépuscule sur l'Islam* – paru en 1981, et face auquel Edward Saïd marqua son opposition –, et des extraits du *Coran* traduits par Jean Grosjean.
- {571} Sans étendre ce comptage aux articles hors dossier qui feraient inéluctablement augmenter le chiffre, on obtient 73 pages – soit 0,17 % du volume paginal total.
- {572} Pauwke Berkers, Susanne Janssen et Marc Verboord, « Globalization and Ethnic Diversity in Western Newspaper Coverage of Literary Authors. Comparing Developments in France, Germany, the Netherlands, and the United States, 1955 to 2005 », *American Behavioral Scientist*, vol. 55, n° 5, 2011, p. 624-641.
- {573} *Ibid.*, p. 631.
- {574} *Ibid.*, p. 635-637.
- {575} Françoise Lionnet et Ronnie Scharfmann (dir.), « Post/Colonial Conditions : Exiles, Migrations, and Nomadisms », Volume 1, et volume 2, *Yale French Studies*, n° 82 et n° 83, 1993.
- {576} Gisèle Sapiro, « Mondialisation et diversité culturelle », art. cité, p. 298-300.
- {577} Les noms de Leïla Sebbar, Tirthankar Chanda, Romuald Fonkoua, reviennent plus régulièrement à partir de 1994. Deux journalistes français sont également des contributeurs réguliers sur ces littératures à partir de la fin des années 1990 : Valérie Marin La Meslée (également journaliste au *Point*) au *Magazine littéraire*, et Patrick Sultan à *La Quinzaine littéraire*.
- {578} Vivan I. P. Steemers, *Le (Néo) colonialisme littéraire*, op. cit., p. 174-206.
- {579} Pierre Hahn, *Le Magazine littéraire*, n° 24, décembre 1968, p. 20-21.
- {580} « Cette révolution, librement inspirée par Freud et les Marx Brothers, ne manque pas de saveur. Mais, parce que l'auteur récusé d'avance toutes les interprétations, elle laisse une impression de malaise : poétiser l'absurde, peindre le drame avec les couleurs de la farce, n'est-ce pas le langage de la réaction ? », Compte rendu de Nadine Sautel, *Le Magazine littéraire*, octobre 1979, n° 153.
- {581} Bertrand Leclair, « Abraracourcix versus Beyala », *La Quinzaine littéraire*, n° 710, 16 février 1997.
- {582} Jacques Howlett, « Violence et non-violence », *La Quinzaine littéraire*, n° 57, septembre 1968, p. 6.
- {583} Une carte à l'orée du dossier du n° 251 de mars 1988 intègre ainsi Mauritanie, Maroc, Algérie, Tunisie, Libye, Egypte, Soudan, Somalie, Arabie Saoudite, Jordanie, Liban, Syrie, Irak, Koweït, Djibouti, le Qatar, le Bahrein, les États Arabes Unis dans l'ère géographique considérée – en y faisant figurer les rares pays qui publient des ouvrages en langue française (soit l'Algérie, le Maroc, la Tunisie).

{584} Michel Pierre et Bernard Magnier, « Afrique noire », *Le Magazine littéraire*, n° 195, mai 1983, p. 14.

{585} « Depuis un demi-siècle, les écrivains arabes, rompant avec une tradition riche en contes en poèmes, expérimentent et acclimatent d'autres genres littéraires, en particulier la nouvelle et le roman. Malgré la célébrité d'un Tahar Ben Jelloun ou d'un Naguib Mahfouz, cette littérature, inégalement traduite, est encore mal connue. Ce dossier veut en montrer les mille et une richesses. », *Le Magazine littéraire*, n° 251, mars 1988, p. 16.

{586} Colette Guillaumin, *L'Idéologie raciste*, op. cit., p. 129.

{587} Le constat discursif est longtemps partagé par les écrivaines en France. Delphine Naudier, *La Cause littéraire des femmes*, op. cit., p. 32-33.

{588} « La présence d'euphémismes dans un discours indique de manière quasi infaillible la présence d'un sujet sensible. L'euphémisme est employé afin d'obscurcir un objet connoté négativement, ou bien qui pourrait s'avérer embarrassant s'il était déclaré ouvertement. » James C. Scott, *La Domination et les arts de la résistance*, op. cit., p. 67.

{589} Colette Guillaumin, *L'Idéologie raciste*, op. cit., p. 103, 159-160.

{590} Hervé Serry, « La littérature pour faire et défaire les groupes », art. cité.

{591} Didier Fassin et Éric Fassin, *De la question sociale à la question raciale ? Représenter la société française*, Paris, La Découverte, 2006, p. 253.

{592} Colette Guillaumin, *L'Idéologie raciste*, op. cit., p. 125.

{593} *Le Magazine littéraire*, n° 195, mai 1983, p. 15.

{594} *Ibid.*, p. 31

{595} p. 26. Paul Dakeyo devient également « Pal Dakeyo » p. 18, Ibrahima Ly « Hybrahima Ly », p. 30, « Alexandre Bigidi » est mis pour Biyidi (dont Mongo Beti est l'un des pseudonymes), p. 33. Des coquilles orthographiques apparaissent également dans le dossier, p. 18, p. 28, p. 40 où « intériorité des civilisations africaines » est mis pour « antériorité » afin d'expliquer (assez laborieusement !) les théories de Cheikh Anta Diop.

{596} *Ibid.*, p. 18.

{597} *Ibid.*, p. 32.

{598} Valérie Marin La Meslée, *Le Magazine littéraire*, n° 409, mai 2002, p. 98.

{599} Vivan I. P. Steemers, *Le (Néo) colonialisme littéraire*, op. cit., p. 160-173.

{600} *Le Magazine littéraire*, « 40 ans de littérature, le numéro anniversaire », décembre 2006, p. 58.

{601} *Le Magazine littéraire*, n° 427, janvier 2003, p. 7.

{602} *Le Magazine littéraire*, n° 409, mai 2002, p. 102

{603} Valérie Marin La Meslée, « Boubacar Boris Diop : pour l'engagement de l'écrivain africain », *Le Magazine littéraire*, n° 426, décembre 2003, p. 17.

{604} Michel Pierre, « Écrire envers et contre tout », *Le Magazine littéraire*, n° 195, mai 1983, p. 17.

{605} Jacques Howlett, « Violence et non-violence », art. cit., p. 6.

{606} Mongo Beti, « considéré généralement comme l'un des meilleurs écrivains africains de sa génération », *La Quinzaine littéraire*, n° 203, février 1975, p. 26, devient un « romancier camerounais » en 1982, puis l'un des « meilleurs écrivains africains » en 1983. Un an plus tard, il est désigné comme « un écrivain camerounais, l'un des plus connus de l'Afrique Noire », *La Quinzaine littéraire*, n° 415, avril 1984, p. 30 ; Sony Labou Tansi est « l'un des meilleurs écrivains africains de sa génération », *La Quinzaine littéraire*, n° 400, 1983.

{607} Bernard Magnier, « Trois romanciers guinéens », *La Quinzaine littéraire*, n° 458, mars 1986, p. 22.

{608} Bernard Magnier, « Polyphonie congolaise », *La Quinzaine littéraire*, n° 487, juin 1987, p. 15-16.

{609} Claude Wauthier, « Les écrivains africains. De la négritude à la contestation du pouvoir », *La Quinzaine littéraire*, n° 560, août 1990, p.14.

{610} Jean-Loup Amselle, « L'autobiographie d'Amadou-Wangrin », *La Quinzaine littéraire*, n° 586, octobre 1991, p. 26.

- [611] Patrick Sultan, « Littérature d'Afrique », *La Quinzaine littéraire*, n° 828, avril 2002.
- [612] Graham Huggan, *The Postcolonial exotic*, op. cit.
- [613] Claire Riffard et Daniel Delas (dir.), « Afrique-Caraïbe », *Genesis. Manuscrit-Recherche-Invention. Revue internationale de critique génétique*, vol. 33, 2011, et les textes parus dans la collection Planète libre / CNRS, issus du travail de l'équipe « manuscrits francophones » de l'ITEM.
- [614] Caroline Davis, *Creating Postcolonial Literature*, op. cit., p. 35-36, p. 96-97, p. 158-159.
- [615] Claire Ducournau, « Du texte à l'archive, et inversement », art. cité.
- [616] Alain Viala, « Qu'est-ce qu'un classique ? », art. cité, p. 26.
- [617] Bernard Magnier, « Beurs Noirs à Black Babel », *Notre Librairie*, Dix ans de littérature. 1980-1990. I. Maghreb, Afrique Noire, n° 103, 1990, p. 102-107 ; Christiane Albert, « Peut-on parler de littérature populaire écrite (en français) en Afrique ? Le cas du Burkina Faso », art. cité.
- [618] Pierre Bourdieu, « Mais qui a créé les créateurs ? », in *Questions de sociologie*, Paris, Minuit, 1980, p. 207-221.
- [619] Par exemple Lilyan Kesteloot, *Les Écrivains noirs de langue française*, op. cit.
- [620] Buata B. Malela, *Les Écrivains afro-antillais à Paris (1920-1960)*, op. cit.
- [621] Bennetta Jules-Rosette, *Black Paris. The African Writers' Landscape*, op. cit. ; Odile Cazenave, *Afrique sur Seine : une nouvelle génération de romanciers africains à Paris*, Paris, L'Harmattan, 2003 ; Dominic Thomas, *Black France. Colonialism, Immigration, and Transnationalism*, Bloomington, Indiana University press, 2007.
- [622] Par exemple Claire L. Dehon, *Le Roman camerounais d'expression française*, op. cit. ; Salaka Sanou, *La Littérature burkinabé. L'histoire, les hommes, les œuvres*, Limoges, PULIM, 2000 ; Charles Djungu-Simba K., *Les Écrivains du Congo-Zaïre*, op. cit.
- [623] Lydie Moudileno, *Littératures africaines francophones des années 1980 et 1990*, op. cit., p. 33.
- [624] Anne Piriou, « Itinéraires africains et histoire comparée des intellectuels », in Anne Piriou, Abel Kouvouama, Abdoulaye Gueye et alii (dir.), *Figures croisées d'intellectuels : trajectoires, modes d'action, productions*, Paris, Karthala, 2007, p. 20 ; Abdoulaye Gueye, *Les Intellectuels africains en France*, op. cit., p. 33.
- [625] Raymonde Moulin, *L'Artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992, p. 257-268.
- [626] Par exemple Gisèle Sapiro, *La Guerre des écrivains*, op. cit.
- [627] Jérôme Meizoz, « Avant propos », art. cité, et notre introduction.
- [628] Bernard Mouralis, « Pertinence de la notion de champ littéraire en littérature africaine », art. cité, p. 67 ; Dominic Thomas, *Nation-building*, op. cit.
- [629] Michel Têtu et Paul Aron, « Francophonie », in Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2004, p. 251-252.
- [630] Pierre Halen, « Notes pour une topologie institutionnelle du système littéraire francophone », in Papa Samba Diop et Hans-Jürgen Lüsebrink (dir.), *Littératures et sociétés africaines. Regards comparatistes et perspectives interculturelles. Mélanges offerts à János Riesz à l'occasion de son soixantième anniversaire*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2001, p. 55-68.
- [631] Pierre Halen, « Notes pour une topologie institutionnelle du système littéraire francophone. », art. cité.
- [632] *Ibid.*
- [633] János Riesz et Alain Ricard (dir.), *Le Champ littéraire togolais*, op. cit. ; Papa Samba Diop, *Archéologie littéraire du roman sénégalais*, op. cit. ; Maëline Le Lay, « "La Parole construit le pays". Théâtre, langues et didactisme au Katanga (République Démocratique du Congo), Paris, Honoré Champion, 2014.
- [634] Mélanie Bourlet et Aïssatou Mbodj-Pouye (dir.), « Écrits hors-champ », *Journal des*

Africanistes, vol. 83, n° 1, Paris, Société des Africanistes, 2014.

[635] Comme « instrument de construction d'objets qui est fait pour étudier la réalité sociale et non pour être considéré en lui-même », p. 5, in Pierre Bourdieu, « Le fonctionnement du champ intellectuel », *Regards sociologiques*, n° 17-18, 1999, p. 5-27.

[636] Excepté la Guinée de Sékou Touré (1958), le Rwanda et le Burundi (1962), ainsi que Djibouti (1977).

[637] 18 % des 323 auteurs pour lesquels la donnée est renseignée sur la population des 404 auteurs, 19 % pour leurs 148 homologues dans le groupe des 151 écrivains.

[638] 15 Français, 2 Suisses, 2 Belges et 2 Canadiens.

[639] Site du PNUD, Programme des Nations Unies pour le Développement, consulté en février 2011, sur <http://hdr.undp.org>. À l'exception du Gabon et du Congo, classés dans les pays à « développement humain moyen », les seize autres pays se trouvent placés dans la (quatrième et dernière) catégorie des pays à « faible développement humain ».

[640] Isabelle Bourgueil (dir.), *Où va le livre en Afrique ?*, op. cit., p. 45.

[641] Robert Cornevin, *Littératures d'Afrique noire de langue française*, op. cit., p. 214.

[642] Gérard Mauger, « Droits d'entrée. » art cité., p. 251-252.

[643] Pierre Bourdieu, *Raisons pratiques : sur la théorie de l'action*, Paris, Seuil, 1994, p. 61.

[644] Lydie Moudileno, « Littérature et postcolonie », *Africultures*, vol. 28, 2000, p. 9-13 ; Dominic Thomas, *Black France*, op. cit., p. 19-25.

[645] Karl Mannheim, *Le Problème des générations*, op. cit., p. 67.

[646] Par exemple, dans un texte souvent cité sur les « enfants de la postcolonie », Waberi, loin de se présenter en chef de file de la vingtaine d'auteurs qu'il distingue, avalise la nécessité du relais de la critique universitaire et professionnelle à laquelle il propose une nouvelle étiquette en ouvrant un débat. Son énonciation révèle un ton détaché d'observateur neutre, depuis une position à la fois externe et interne, puisqu'il est lui-même situé comme écrivain dans le groupe qu'il circonscrit. Abdourahman Ali Waberi, « Les enfants de la postcolonie : esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains francophones d'Afrique noire. », *Notre Librairie*, vol. 135, 1998, p. 8-15, ainsi que Lydie Moudileno, « Littérature et postcolonie », art. cité.

[647] Jean-Pierre Bertrand et Anthony Glinoe, « La nouvelle génération "romancière" face à ses réseaux (1997-2001) », art. cité.

[648] Bennetta Jules-Rosette, *Black Paris. The African Writers' Landscape*, op. cit., p. 49-79.

[649] Charles Djungu-Simba K., *Les Écrivains du Congo-Zaïre*, op. cit., p. 248-256. L'Union des écrivains du Zaïre est rejetée par de nombreux auteurs ayant créé Balise, le Cercle Sébastien Ngonso, l'Union des écrivains congolais, la Pléiade du Congo, etc. Pour le cas du Mali, voir le premier chapitre.

[650] Lydie Moudileno, « Littérature et postcolonie », art. cité.

[651] Bennetta Jules-Rosette, *Black Paris. The African Writers' Landscape*, op. cit., p. 49-79.

[652] Pascale Barthélémy, *Africaines et diplômées à l'époque coloniale*, op. cit.

[653] Jean-Jacques Séwanou Dabla, *Nouvelles écritures africaines*, op. cit.

[654] Alain Patrice Nganang, *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine*, op. cit., p. 287.

[655] Lydie Moudileno, « The Troubling Popularity of West African Romance Novels », art. cité.

[656] Catherine Wihtol de Wenden, *La Question migratoire au XXI^e siècle : migrants, réfugiés et relations internationales*, Paris, Presses de Sciences Po, 2010.

[657] Anne Piriou, « Itinéraires africains et histoire comparée des intellectuels », art. cité, p. 28-29.

[658] Abdoulaye Gueye, *Les Intellectuels africains en France*, op. cit.

[659] Rémy Bazenguissa-Ganga, « Au-delà de l'Atlantique Noir : les Afriques des banlieues « mondialisées » », in Carlos Agudelo, Capucine Boidin et Livio Sansone (dir.), *Autour de « L'Atlantique noir » : une polyphonie de perspectives*, Paris, IHEAL éditions, 2009, p. 132-151 ; David Lessault et Cris Beauchemin, « Les migrations d'Afrique subsaharienne en Europe. Un essor encore limité », *Population et sociétés*, vol. 452, 2009, p. 3.

- [660] Mahamet Timera et Julie Garnier, « Les Africains en France. Vieillesse et transformation d'une migration », *Hommes & migrations*, n° 1286-1287, 2010, p. 24-35.
- [661] Claire Ducournau, « De l'intermédiaire colonial au mémorialiste postcolonial. Les fonctions du déplacement géographique dans les mémoires d'Amadou Hampâté Bâ », *Études littéraires africaines*, n° 36, janvier 2014, p. 33-45.
- [662] Romuald Fonkoua, « Afrique », in Dominique Wolton (dir.), *Mondes francophones. Auteurs et livres de langue française depuis 1990*, Paris, Association pour la diffusion de la pensée française, 2006, p. 54.
- [663] Gisèle Sapiro (dir.), *Les Contradictions de la globalisation éditoriale*, op. cit.
- [664] Isabelle Bourgueil (dir.), *Où va le livre en Afrique ?*, op. cit.
- [665] Dominic Thomas, *Black France*, op. cit., p. 22, 25.
- [666] Catherine Wihtol de Wenden, *La Globalisation humaine*, Paris, Presses universitaires de France, 2009, p. 123.
- [667] La migration en France issue d'Afrique subsaharienne vient à 70 % de pays anciennement colonisés par cette dernière. Jacques Barou, « Immigrés en France et au Royaume Uni. Quels liens avec l'Afrique ? », *Hommes & migrations*, Les migrations subsahariennes, n° 1286-1287, octobre 2010, p. 110-123.
- [668] Catherine Wihtol de Wenden, *La Question migratoire au XXI^e siècle*, op. cit.
- [669] Patrice Yengo, « Jalons pour une historiographie des élites africaines formées dans le Bloc soviétique », in Michèle Leclerc-Olive, Grazia Scarfo Ghellab et Anne-Catherine Wagner (dir.), *Les Mondes universitaires face au marché. Circulation des savoirs et pratiques des acteurs*, Paris, Karthala, 2011, p. 135-148.
- [670] Rémy Bazenguissa insiste sur l'importance d'un capital social acquis lors d'une éventuelle « expérience citadine », pour rendre possible les « mobilités transcontinentales » et faciliter l'installation à l'étranger. Rémy Bazenguissa-Ganga, « Au-delà de l'Atlantique Noir : les Afriques des banlieues "mondialisées" », art. cité.
- [671] Parmi les étudiants entrés en France pour leurs études, le pôle majoritaire dans les années 2000 vient du continent africain, en augmentation croissante (le Maghreb représente cependant environ la moitié de ces flux). INSEE, *Les Immigrés en France*, Paris, INSEE, 2005, p. 79.
- [672] Michèle Leclerc-Olive, Grazia Scarfo Ghellab et Anne-Catherine Wagner (dir.), *Les Mondes universitaires face au marché. Circulation des savoirs et pratiques des acteurs*, Paris, Karthala, 2011, p. 23.
- [673] Un étudiant africain sur 16 fréquente une université étrangère, contre un étudiant français sur 29, et un étudiant américain sur 250. *Ibid.*, p. 9.
- [674] Comme le montre une autre conjoncture, celle de l'entre-deux-guerres, marquée par la « suprématie » de la France dans les échanges internationaux d'étudiants. Victor Karady, « La migration internationale d'étudiants en Europe, 1890-1940 », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 5, n° 145, 2002, p. 47-60.
- [675] « Table ronde du 27 mai 1998 », art. cité, p. 319.
- [676] Si la présence des écrivains étudiés sur Internet (à travers le critère de la détention minimale d'une page biobibliographique de présentation de soi comme écrivain) concerne en 2011 plus des trois quarts d'entre eux, presque tous ceux qui n'y ont aucune représentation vivent alors sur le continent africain.
- [677] Sébastien Le Potvin, *Lettres maliennes*, op. cit., p. 235.
- [678] Entretien, 18/04/2011.
- [679] Abdoulaye Gueye, *Les Intellectuels africains en France*, op. cit., p. 182-183.
- [680] Catherine Wihtol de Wenden, *La Globalisation humaine*, op. cit., p. 38.
- [681] Anne-Catherine Wagner, *Les Classes sociales dans la mondialisation*, op. cit., p. 59.
- [682] Catherine Wihtol de Wenden, *La Globalisation humaine*, op. cit., p. 123.
- [683] Kwame Anthony Appiah, *In my Father's House*, op. cit., p. X.
- [684] Anne-Catherine Wagner, « La coopération syndicale franco-africaine face aux ambiguïtés de l'internationalisme des travailleurs », in Yann Lebeau, Boubacar Niane, et

Anne Piriou (dir.), *État et acteurs émergents en Afrique : démocratie, indocilité et transnationalisation*, Paris, Ibadan, Karthala, IFRA, 2003, p. 222.

{685} Anne-Catherine Wagner, « La coopération syndicale franco-africaine » », art. cité, p. 217.

{686} *Ibid.*, p. 217.

{687} Amady Aly Dieng, *Les Grands combats de la fédération des étudiants d'Afrique noire*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 122-124.

{688} Entretien, 3/12/2008.

{689} Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art, op. cit.*, p. 212-220, p. 216 pour la citation.

{690} Suzanne Thave, « L'emploi des immigrés en 1999 », *Insee première*, vol. 717, 2000. En 1999, seuls 8,1 % d'entre les immigrés issus du continent africain (à l'exception de l'Algérie et du Maroc, codés à part) sont cadres ou professions intellectuelles supérieures (contre 13,5 % pour la moyenne des Français, et 10,1 % pour la moyenne des immigrés), la catégorie dans laquelle s'inscrivent pourtant la majorité de nos écrivains installés en France. 11,5 % sont recensés en professions intermédiaires (contre 21,1 % des Français, et 11,6 % des immigrés), alors qu'ils sont 36,5 % et 39,8 % respectivement comme employés et ouvriers (28,9 % et 26,3 % des Français ; 25,1 % et 44,1 % des immigrés).

{691} Bennetta Jules-Rosette, *Black Paris, op.cit.*, p. 202-205, p. 275.

{692} Gisèle Sapiro, « Les professions intellectuelles entre l'État, l'entrepreneuriat et l'industrie », *Le Mouvement social*, n° 1, 2006, p. 5.

{693} Possibilités qui existent depuis les années 1970. *Ibid.*, p. 18 ; Bernard Lahire, *La Condition littéraire, op. cit.*, p. 85-91 ; Gisèle Sapiro et Cécile Rabot (dir.), *Profession ? Écrivain*, Centre européen de sociologie et de science politique/ Observatoire du livre d'Île-de-France (Motif), 2016.

{694} Bernard Lahire, *La Condition littéraire, op. cit.*, p. 102, p. 167-168 ; Gisèle Sapiro, « “Je n'ai jamais appris à écrire”. Les conditions de formation de la vocation d'écrivain », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 3, n° 158, 2007, p. 12-33.

{695} Christophe Charle, *Les Intellectuels en Europe au XIX^e siècle. Essai d'histoire comparée, op. cit.*, p. 346-352

{696} Claire Dehon, *Le Roman camerounais d'expression française, op. cit.*, souligne les écarts de niveau de vie qui touchent les auteurs camerounais, particulièrement ceux qui résident au Cameroun, tel René Philombe, éditeur pris pour cible par le gouvernement en raison de ses idées et de ses activités syndicales et politiques, p. 13-55.

{697} Boubacar Niane, « Le transnational, signe d'excellence », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 1, n° 95, 1992, p. 13-25.

{698} Sur cette école et sur les variables qui contribuent à expliquer le recrutement scolaire sous la colonisation, où la situation sociale du père est déterminante, Pascale Barthélémy, *Femmes, africaines et diplômées, op. cit.*, p. 130-153.

{699} *Ibid.*, p. 641-642.

{700} Abdoulaye Guèye, *Les Intellectuels africains en France, op. cit.*, p. 45, 149.

{701} Daniel Delas, *Léopold Sédar Senghor, le maître de langue*, Paris, Aden, 2007, p. 72-85.

{702} Boniface Mongo-Mboussa, *Tchicaya U Tam'si, le viol de la lune. Vie et œuvre d'un maudit*, La Roque-d'Anthéron, Vents d'ailleurs, 2014.

{703} Entretien, 17/12/2009.

{704} Ambroise Kom (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française en Afrique au sud du Sahara. Des origines à 1978*, Sherbrooke, Naaman, 1983 ; Simon Gikandi, *Encyclopedia of African Literature, op. cit.* ; Fernando D'Almeida, Jean-Ferdinand Tchoutouo et Bruno Essard-Budail (dir.), *Anthologie de la littérature camerounaise. Des origines à nos jours*, Douala, Afrédit, 2007, p. 80.

{705} Adele King, « De l'universel et du particulier chez deux féministes africaines en France : Calixthe Beyala et Michèle Rakotson », in Danielle De Lame et Chantal Zabuz (dir.), *Changements au féminin en Afrique noire : anthropologie et littérature [actes du colloque, Université catholique de Louvain, décembre 1997], Volume II: Littérature*, Paris,

L'Harmattan, 1999, p. 74.

[706] Bennetta Jules-Rosette, *Black Paris. The African Writers' Landscape*, op. cit., p. 202.

[707] Marie de Marcellac, *Entretien avec Hubert Freddy Ndong-Mbeng*, École Normale Supérieure, Association Francophonie – ENS, 2010, <http://www.francophonie-ens.org/article.php?id=174> (consulté le 21 mars 2012).

[708] Frédéric Lemaire, *Bernard Dadié. Itinéraire d'un écrivain africain dans la première moitié du xx^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2008.

[709] Nicole Vincileoni, *Comprendre l'œuvre de Bernard Dadié*, Issy les Moulineaux, éditions Saint-Paul, 1986.

[710] Ce qui rejoint l'un des résultats de l'enquête menée par Pascale Barthélémy sur les premières filles scolarisées sous la colonisation, dont les parents sont plus instruits que ceux des hommes scolarisés. Pascale Barthélémy, « La professionnalisation des Africaines en AOF (1920-1960) », *Vingtième Siècle*, vol. 75, n° 3, 2002, p. 25.

[711] Catherine Mazauric, « Entretien avec Moussa Konaté », *Notre Librairie*, Dix ans de littérature. 1980-1990. I. Maghreb, Afrique Noire, n° 103, 1990, p. 100-101.

[712] Cécile Canut, « « À bas la francophonie ! » De la mission civilisatrice du français en Afrique à sa mise en discours postcoloniale », *Langue française*, n° 167, 2010, p. 141-158.

[713] Ibid., p. 147, p. 152.

[714] Sans la Mauritanie, mais avec Madagascar et l'Île Maurice. Isabelle Bourgeuil (dir.), *Où va le livre en Afrique ?*, op. cit., p. 27.

[715] Adama Ouane et Christine Glanz, *Pourquoi et comment l'Afrique doit investir dans les langues africaines et l'enseignement multilingue. Note de sensibilisation et d'orientation étayée par les faits et fondée sur la pratique*, Paris, Institut de l'Unesco pour l'apprentissage tout au long de la vie, 2010, p. 8-9.

[716] Béatrice Fraenkel, Aïssatou Mbodj et Léon Gani, « Alphabétisation », art. cité.

[717] Charles Djungu-Simba K. évoque un « complexe du parchemin ». Charles Djungu-Simba K., *Les Écrivains du Congo-Zaïre*, op. cit., p. 226-227.

[718] Abdoulaye Gueye, *Les Intellectuels africains en France*, op. cit., p. 191.

[719] Xavier Garnier, *Le Roman swahili. La notion de « littérature mineure » à l'épreuve*, Paris, Karthala, 2006.

[720] Anne-Catherine Wagner, *Les Classes sociales dans la mondialisation*, op. cit., p. 80-81.

[721] Entretien, 5/12/2008.

[722] Selon une expression qu'Alain Ricard emprunte à Harald Weinrich, et qu'il préfère à la « surconscience linguistique », Alain Ricard, *Littératures d'Afrique noire*, op. cit., p. 40.

[723] Entretien, 8/12/2008.

[724] Rémy Bazenguissa-Ganga, « Au-delà de l'Atlantique Noir : les Afriques des banlieues "mondialisées" », art. cité.

[725] Bennetta Jules-Rosette, *Black Paris. The African Writers' Landscape*, op. cit., p. 111.

[726] Né en 1948 à Bafoussam, diplômé d'une école supérieure de gestion et docteur en sociologie, il travaille dans l'édition avant de créer son entreprise.

[727] Bennetta Jules-Rosette, *Black Paris. The African Writers' Landscape*, op. cit., p. 109-111.

[728] Calixthe Beyala, *Les Lions indomptables: cinquante ans de bonheur*, Paris, Albin Michel, 2010.

[729] Michel Drucker a été condamné à lui verser 40 000 pour un travail de *rewriting* qu'elle avait partiellement effectué pour un livre d'entretiens entre l'animateur et Régis Debray, dont la parution était prévue en 2005 chez Albin Michel.

[730] Qui peut être mesurée à l'aide de critères objectifs retraduisant le consensus des spécialistes, Gladys Lang et Kurt Lang, « Recognition and renown: The survival of artistic reputation », *American Journal of Sociology*, vol. 94, n° 1, 1988, p. 84-85 ; Howard Becker, *Les Mondes de l'art*, op. cit., p. 356.

[731] Notamment par des tests réguliers visant à vérifier que la hiérarchie établie entre les écrivains se maintenait lorsqu'on modifiait la composition de l'indicateur. Pour un exemple de

construction d'indicateurs, Sébastien Dubois, « Mesurer la réputation », art. cité.

[732] Robert K. Merton, « The Matthew effect in science », *Science*, 159, 3810, 1968, p. 56-63.

[733] Le score total est constitué par la somme des nombres figurant dans les trois colonnes suivantes. La dernière colonne fournit une indication de la diversité des langues de traduction. Un point a été attribué lorsque l'auteur était présent sur l'une des 32 listes de visibilité littéraire. Un point a été attribué par thèse soutenue sur l'œuvre de l'auteur enregistrée dans le catalogue Sudoc, consulté en août 2011, et par titre de l'auteur traduit dans une autre langue que le français, à partir de l'*Index Translationum* de l'Unesco, consulté en août 2011. Le grisé foncé indique les cas où les traductions sont au moins deux fois plus nombreuses que les thèses, le grisé clair l'inverse.

[734] Alain Viala, « Qu'est-ce qu'un classique ? », art. cité.

[735] *Ibid.*, p. 23.

[736] Entretien, 17/12/2009.

[737] Sébastien Dubois, « Mesurer la réputation », art. cité.

[738] Alain Mabanckou, *Tant que les arbres s'enracineront dans la terre, et autres poèmes*, Paris, Points Seuil, 2007 ; Alain Mabanckou (dir.), *Poésie africaine : six poètes d'Afrique francophone*, Paris, Points Seuil 2010.

[739] Christopher L. Miller, *Theories of Africans. Francophone Literature and Anthropology in Africa*, Chicago, University of Chicago Press, 1990, p. 287-288.

[740] Bernard Lahire, *La Condition littéraire*, op. cit., p. 178-179.

[741] Sur la littérature en swahili, sous-représentée dans notre population du fait de la zone francophone prise en compte, Xavier Garnier, *Le Roman swahili*, op. cit.

[742] Il a un score de 17, soit une présence sur 16 listes de visibilité littéraire, et une seule œuvre traduite selon l'*Index*.

[743] À l'exception d'Actes Sud, implanté à Arles, et de deux éditeurs très peu représentés dans la base de données, l'Âge d'homme, à Lausanne et Humanitas, au Québec.

[744] Ils atteignent tous les deux un score de 17 lorsqu'on fait la somme des 34 listes (avec deux thèses soutenues sur les œuvres de chacun d'entre eux, et respectivement un et deux titres traduits du français).

[745] Les recherches pionnières menées sur les manuscrits de Sony Labou Tansi, avec quatre volumes de textes inédits publiés chez Revue noire éditions, ont inauguré le travail d'édition génétique mené sur les auteurs d'Afrique subsaharienne. Nicolas Martin-Granel, « Sony Labou Tansi, afflux des écrits et flux de l'écriture », *Continents manuscrits*, n° 1, Dossier « état des lieux », 2014.

[746] Jean-Baptiste Tati Loutard, « Sylvain Bemba, un homme de synthèse » in André-Patient Bokiba et Mukala Kadima-Nzuji (dir.), *Sylvain Bemba, l'écrivain, le journaliste, le musicien*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 17.

[747] Sylvain Bemba, « Sony Labou Tansi et moi », *Équateur*, n° 1, 1986, p. 52.

[748] Alain Brézault et Gérard Clavreuil, *Conversations congolaises*, Paris, L'Harmattan, 1989, p. 92.

[749] Jean-Baptiste Tati Loutard « Sylvain Bemba, un homme de synthèse », art. cit., p. 17.

[750] Sylvain Bemba, « La phratrie des écrivains congolais », *Notre Librairie*, Littérature congolaise, n° 92-93, 1988, p. 13-15.

[751] Jean-Baptiste Tati Loutard « Sylvain Bemba, un homme de synthèse », art. cit., p. 22.

[752] Sony Labou Tansi, *L'Atelier de Sony Labou Tansi. Volume 1. Correspondance*, op. cit.

[753] Anaïs Bokobza et Gisèle Sapiro, « L'analyse des flux de traductions et la construction des bases de données », in Gisèle Sapiro (dir.), *Translatio*, op. cit., p. 50.

[754] Abram de Swaan, *Langue et culture dans la société transnationale. Leçon inaugurale faite le vendredi 24 octobre 1997*, Paris, Collège de France. Chaire européenne, 1998, p. 15 ; Gisèle Sapiro, « L'essor des traductions littéraires en français », in Id., *Translatio*, op. cit., p. 160-166.

[755] Gisèle Sapiro, *Les Échanges littéraires entre Paris et New York à l'ère de la*

globalisation, *op. cit.*, p. 25, 51, 55, 59.

[756] Phaswane Mpe, « The Role of the Heinemann African Writers Series in the Development and Promotion of African Literature », *African Studies*, vol. 58, n° 1, 1999, p. 105-122.

[757] La traduction de *Mission terminée* de Mongo Beti connaît dix rééditions de 1964 à 1974, qui totalisent 80 000 exemplaires vendus. Celle des *Bouts de bois de Dieu* de Sembène Ousmane a dépassé les 50 000 exemplaires. La traduction anglaise de *L'Aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane a été rééditée 23 fois. James Currey, *Africa Writes Back*, *op. cit.*, p. 59-70.

[758] *Ibid.*, p. 309-310.

[759] James Currey, *Africa writes back*, *op. cit.*, p. 65.

[760] Charles Djungu-Simba K., *Les Écrivains du Congo-Zaïre*, *op. cit.*, p. 187-189, p. 246-247.

[761] Julien Duval, « Analyser un espace social », in Serge Paugam (dir.), *L'Enquête sociologique*, Paris, Presses universitaires de France, 2010, p. 267-290.

[762] La bande dessinée et le roman-photo, écartés lors de la constitution de la population, n'ont pas été pris en compte.

[763] Soit : A toujours vécu sur le continent africain – A longuement vécu à l'extérieur du continent africain, pour ses études ou une étape professionnelle – S'est installé durablement hors du continent africain – Autres parcours, ces derniers rassemblant une poignée d'auteurs hétérogènes, en général particulièrement nomades, qui, tels Bessora, Simon Njami, ou Myriam Warner-Vieyra ne sont pas tous nés ni n'ont grandi sur le continent africain, mais y sont venus plus tard pour des périodes plus ou moins longues.

[764] Philippe Cibois, « Les pièges de l'analyse des correspondances », *Histoire & mesure*, vol. 12, n° 3, 1997, p. 299-320.

[765] Houphouët-Boigny le fait ainsi nommer en 1962 ambassadeur et ministre plénipotentiaire du Mali en Côte d'Ivoire. Les liens d'Hampâté Bâ avec des hommes politiques, comme Moussa Traoré qui fit aussi parfois de lui son conseiller, auraient été d'abord fondés sur son savoir spirituel. Bintou Sanankoua, « Amadou Hampâté Bâ », in David Robinson et Jean-Louis Triaud (dir.), *Le Temps des marabouts. Itinéraires et stratégies islamiques en Afrique occidentale française, v. 1880-1960*, Paris, Karthala, 1997, p. 400-403.

[766] Claire Ducournau, « Mélancolie postcoloniale ? La réception décalée de *Monnè, outrages et défis* d'Ahmadou Kourouma (1990) », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 5, n° 185, 2010, p. 82-95 ; Claire Ducournau, « The Ambivalent Portrayal of Colonisation », art. cité. ; Amadou Hampâté Bâ, *Amkoullel, l'enfant peul*, Arles, Actes Sud, 1992, 1991, p. 13-14.

[767] Kossi Efoui, *L'Entre-deux-rêves de Pitagaba*, Paris, Acoria, 2000, p. 10.

[768] Hubert Freddy Ndong-Mbeng, *Les Matitis*, *op. cit.*, p. 121.

[769] Marie de Marillac, *Entretien avec Hubert Freddy Ndong-Mbeng*, déjà cité.

[770] Il explique avoir notamment échangé avec Pierre Astier et Bernard Magnier. *Ibid.*

[771] Propos tenu au salon du livre de Genève en 2008, lors de débats autour du *Roman de Pauline*, paru cette année-là chez Albin Michel.

[772] Françoise Cévaër, *Ces écrivains d'Afrique noire*, *op. cit.*, p. 134.

[773] Abdoulaye Gueye, *Les Intellectuels africains en France*, *op. cit.*, p. 73-74.

[774] *Ibid.*, p. 9-10.

[775] Brent Hayes Edwards, *The Practice of Diaspora. Literature, Translation, and the Rise of Black Internationalism*, Cambridge, Harvard University Press, 2003.

[776] Sékou Traoré, *La Fédération des Étudiants d'Afrique Noire en France*, Paris, L'Harmattan, 1985.

[777] Abdoulaye Gueye, *Les Intellectuels africains en France*, *op. cit.*, p. 131-143.

[778] *Ibid.*, p. 75.

[779] Boubacar Sall, « Les groupes problématiques comme forme socialisée du besoin d'État », *Politique africaine*, n° 61, mars 1996, p. 29-38.

- {780} Dominic Thomas, *Black France*, op. cit., p. 18 et 21-22, emprunte à Achille Mbembe la distinction entre lieu (« place ») et territoire (« territoire »). Ce dernier peut être fluide mobile, global, à la différence du lieu, qui désigne l'entité géographique, référent jamais complètement absent cependant.
- {781} Bernard Magnier, « Beurs Noirs à Black Babel », art. cité ; Bennetta Jules-Rosette, *Black Paris. The African Writers' Landscape*, op. cit.
- {782} Ils sont 23 % de cette génération, contre 18 % de la précédente, et seulement 8 % et 6 % dans les deux dernières.
- {783} Bernard Magnier, « Éditer l'Afrique à Paris, Arles, Limoges ou... Carnières », in Haut Conseil de la Francophonie, *Afrique, quel marché de la culture ?*, op. cit., p. 40.
- {784} Françoise Cévaër, *Ces écrivains d'Afrique noire*, op. cit., p. 74.
- {785} *Ibid.*, p. 80-81.
- {786} *Ibid.*, p. 77.
- {787} Bernard Geniès, « Africain d'accord, écrivain d'abord », *Le Nouvel Observateur*, 15-25 août, 1988, p. 58-61.
- {788} Françoise Cévaër, *Ces écrivains d'Afrique noire*, op. cit., p. 81.
- {789} Alec Gordon Hargreaves, *Voices from the North African Immigrant Community in France. Immigration and Identity in Beur Fiction*, New York ; Oxford, Berg, 1991 ; Michel Laronde, *Autour du roman beur. Immigration et identité*, Paris, L'Harmattan, 1993.
- {790} Bernard Magnier, « Beurs Noirs à Black Babel », art. cité.
- {791} Bennetta Jules-Rosette, *Black Paris. The African Writers' Landscape*, op. cit., p. 93, p. 158, p. 193.
- {792} Boniface Mongo-Mboussa, « La littérature des Africains de France, de la postcolonie à l'immigration », *Hommes & migrations*, Africains, citoyens d'ici et de là-bas, n° 1239, 2002, p. 71-72.
- {793} Entretien, 18/05/2006.
- {794} Xavier Garnier, « L'exil lettré de Fatou Diome », *Notre Librairie*, n° 155-156, 2004, p. 30-35.
- {795} Bernard Mouralis, « Qu'est-ce qu'un classique africain ? », art. cité, p. 39.
- {796} Olivier Donnat, *Les Français face à la culture : de l'exclusion à l'éclectisme*, Paris, La Découverte, 1994 ; Olivier Donnat, *Les Pratiques culturelles des Français à l'ère numérique : enquête 2008*, Paris, Ministère de la culture et de la communication, La Découverte, 2009.
- {797} Bennetta Jules-Rosette, *Black Paris. The African Writers' Landscape*, op. cit., p. 275.
- {798} Dominic Thomas, « New Technologies and the Popular : Alain Mabanckou's Blog », *Research in African Literatures*, vol. 39, n° 4, 2008, p. 59.
- {799} Dominic Thomas, « New Technologies and the Popular : Alain Mabanckou's Blog », art. cité.
- {800} *Ibid.*, p. 61.
- {801} Jean-Samuel Beuscart et Kevin Mellet, « Business Models of the Web 2.0. Advertising or the Tale of Two Stories », *Communications & Strategies, Special Issue, November 2008*, 2008, p. 165-181.
- {802} Sarah Brouillette, *Postcolonial Writers in the Global Literary Marketplace*, op. cit.
- {803} Joe Moran, *Star authors. Literary celebrity in America*, London, Sterling, Pluto Press, 2000 ; Olivier Donnat, *Les Français face à la culture*, op. cit.
- {804} Nathalie Heinich, *De la visibilité : Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, 2012, p. 158-164.
- {805} Joe Moran, *Star authors*, op. cit., p. 62-66.
- {806} *Ibid.*, p. 50-51.
- {807} Graham Huggan, *The Postcolonial Exotic*, op. cit., p. 15.
- {808} *Ibid.*, p. 211-213.
- {809} Joe Moran, *Star authors*, op. cit., p. 6-10.
- {810} Lydie Moudileno, « Fame, Celebrity, and the Conditions of Visibility of the Postcolonial

Writer », *Yale French Studies*, n° 120, 2011, p. 71.

[811] Chris Bongie, « Exiles on Main Stream : Valuing the Popularity of Postcolonial Literature », *Postmodern Culture*, vol. 14, n° 1, 2003, p. 133-140.

[812] Lydie Moudileno, « Fame, Celebrity, and the Conditions of Visibility of the Postcolonial Writer », *art. cit.*, p. 72.

[813] Marianne Payot, « Marie NDiaye en pays d'Auge », in *Lire*, décembre 1996-janvier 1997.

[814] Entretien avec un journaliste et le public à la librairie Payot, Lausanne, 26/05/2006.

[815] *Ibid.*

[816] Alan Riding, « Winner of Prix Goncourt shuns spotlight », *New York Times*, 6 novembre 2006 ; « After Foreigners Take Four Top Book Awards, Is French Literature Burning ? », 18 novembre 2006 ; « What and who are 'French writers' », 28 mars 2007 ; « In Paris, Language Sparks Culture War », 31 mars 2007.

[817] Entretien, 18/04/2011.

[818] *Ibid.*

[819] Nicki Hitchcott, *Calixthe Beyala : Performances of Migration*, Liverpool, Liverpool University Press, 2006, p. 18-19.

[820] Calixthe Beyala, *Lettre d'une Africaine à ses sœurs occidentales*, Paris, Spengler, 1995 ; Calixthe Beyala, *Lettre d'une Afro-française à ses compatriotes*, Paris, Mango document, 2000.

[821] Nicki Hitchcott, *Calixthe Beyala : Performances of Migration*, *op. cit.*, p. 36-37.

[822] *Notre Librairie*, n° 125, 1996, juste avant le procès pour plagiat, contient des articles ambivalents d'Ambroise Kom, de Denise Brahimi, ou dans une moindre mesure, de Madeleine Borgomano.

[823] Madeleine Borgomano, « "L'affaire" Calixthe Beyala ou les frontières des champs littéraires », in Romuald-Blaise Fonkoua et Pierre Halen (dir.), avec la coll. de Katharina Städtler, *Les Champs littéraires africains*, *op. cit.*, p. 254.

[824] Bertrand Leclair, « Abraracourcix versus Beyala », *art. cité*.

[825] Ambroise Kom, « L'univers zombifié de Calixthe Beyala », *Notre Librairie*, n° 125, 1996, p. 64 ; Ambroise Kom, « La littérature africaine et les paramètres du canon », *art. cité*, p. 43.

[826] Madeleine Borgomano, « "L'affaire" Calixthe Beyala ou les frontières des champs littéraires », *art. cité*, p. 244.

[827] Pierrette Herzberger-Fofana, *Littérature féminine francophone d'Afrique noire, suivi d'un dictionnaire des romancières*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 323.

[828] Madeleine Borgomano, « "L'affaire" Calixthe Beyala ou les frontières des champs littéraires », *art. cité*, p. 253-254.

[829] *La Plantation et Les arbres en parlent encore*, Albin Michel, Paris, 2002 et 2004.

[830] *Femme nue, femme noire*, Paris, Albin Michel, 2003, réédité en livre de poche avec une photographie identique. La couverture de *C'est le soleil qui m'a brûlé* en « J'ai lu » affiche un graphisme naïf, avec une petite silhouette féminine, noire, qui tend son visage et ses bras vers le soleil : son corps est perdu entre deux petites collines aux allures d'une poitrine féminine. Pour *Asseze l'Africaine*, la couverture « J'ai lu » expose la photographie d'une jeune femme à la peau noire, habillé d'un boubou rouge et affichant un sourire avenant.

[831] Boniface Mongo-Mboussa, « La littérature des Africains de France, de la postcolonie à l'immigration », *art. cité*, p. 72.

[832] Irène D'Almeida, « Problématique de la mondialisation des discours féministes africains », in Danielle De Lame et Chantal Zabus (dir.), *Changements au féminin en Afrique noire : anthropologie et littérature [actes du colloque, Université catholique de Louvain, 1997], Volume II: Littérature*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 27-47 ; Nicki Hitchcott, *Calixthe Beyala*, *op. cit.*, conclusion.

[833] Contrairement aux « relations sociales », les « rapports sociaux » sont « abstraits, et opposent les groupes sociaux autour d'un enjeu ». Danièle Kergoat, « Dynamique et

consubstantialité des rapports sociaux », in *Sexe, race, classe. Pour une épistémologie de la domination.*, Paris, PUF, 2009, p. 111, p. 113.

[834] Danièle Kergoat, « Dynamique et consubstantialité des rapports sociaux », art. cité.

[835] Christine Planté, *La Petite sœur de Balzac. Essai sur la femme auteur*, Presses universitaires de Lyon, Lyon, 2015, [1989], p. 313.

[836] Christine Planté, « La place des femmes dans l'histoire littéraire : annexe, ou point de départ d'une relecture critique ? », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 103, n° 3, 2003, p. 655-668.

[837] *Ibid.*

[838] Monique de Saint Martin, « Les “femmes écrivains” et le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 83, n° 1, 1990, p. 52-56 ; Jennifer E. Milligan, *The Forgotten Generation. French Women Writers of the Inter-war Period*, Oxford, New York, Berg, 1996.

[839] Lydie Moudileno, *Littératures africaines francophones des années 1980 et 1990*, *op. cit.*, p. 81.

[840] Entretien, 18/05/2006.

[841] Anthony Mangeon, « Miroirs des littératures nègres », art. cité, p. 54.

[842] Pascale Barthélémy, « “Je suis une Africaine... j'ai vingt ans”. Écrits féminins et modernité en Afrique occidentale française (c. 1940-c. 1950) », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 64, 2009, p. 825-852 ; Beverley Ormerod et Jean-Marie Volet, *Romancières africaines d'expression française : le Sud du Sahara*, Paris, L'Harmattan, 1994, avant-propos.

[843] Hans-Jürgen Lüsebrink, *La Conquête de l'espace public colonial*, *op. cit.*

[844] Ursula Baumgardt et Goggo Addi, *Une conteuse peule et son répertoire : Goggo Addi de Garoua, Cameroun. Textes et analyses*, Paris, Karthala, 2000.

[845] Margaret W. Rossiter, « L'effet Matthieu Matilda en sciences », *Les Cahiers du CEDREF. Centre d'enseignement, d'études et de recherches pour les études féministes*, traduit par Irène Jami, n° 11, 1, 2003, p. 21-39 ; Delphine Naudier, « Genre et activité littéraire : les écrivaines francophones », *Sociétés contemporaines*, n° 2, 2010, p. 5-13.

[846] Contrairement par exemple au cas des artistes plasticiens français au début des années 1980, Dominique Pasquier, « Carrières de femmes : l'art et la manière », *Sociologie du travail*, vol. 4, 1983, p. 420.

[847] Charles Djungu-Simba K., *Les Écrivains du Congo-Zaïre*, *op. cit.*, p. 120-121.

[848] Dominique Pasquier, « Carrières de femmes », art. cité.

[849] Marlaine Cacouault-Bitaud, « La féminisation d'une profession est-elle le signe d'une baisse de prestige ? », *Travail, genre et sociétés*, vol. 5, n° 1, 2001, p. 91.

[850] Les femmes sont ainsi présentes en France dans le monde des lettres depuis le XIX^e siècle, d'autant qu'elles n'avaient pas accès aux professions, mais restent alors en grande partie écartées des avant-gardes et du canon. Leur accession plus massive à ceux-ci à partir des années 1960 est liée à leur accès aux études supérieures. Monique de Saint Martin, « Les “femmes écrivains” et le champ littéraire », art. cité ; Jennifer E. Milligan, *The Forgotten Generation*, *op. cit.* ; Delphine Naudier, *La Cause littéraire des femmes*, *op. cit.*

[851] Marie-France Lange (dir.), *L'École et les filles en Afrique. Scolarisation sous conditions*, Paris, Karthala, 1998, p. 12.

[852] *Ibid.*, p. 7-26.

[853] Catherine Coquery-Vidrovitch, *Les Africaines. Histoire des femmes d'Afrique noire du XIX^e au XX^e siècle*, Paris, Desjonquères, 1994, p. 352.

[854] D'après les données du PNUD, consultées en février 2011, sur <http://hdr.undp.org>.

[855] Entretien, 7/06/2016.

[856] Sabine Morin, « Fatou Diome », *Lire*, septembre 2003.

[857] Christine Planté, *La Petite sœur de Balzac*, *op. cit.*, p. 196-221.

[858] Sabine Morin, « Fatou Diome », art. cité.

[859] Hans-Jürgen Lüsebrink, *La Conquête de l'espace public colonial*, *op. cit.*, p. 106-110.

[860] Entretien, 7/06/2016.

[861] Entretien, 18/05/2006.

[862] Albert Rubera, *La Poétique féministe postcoloniale dans la littérature africaine francophone : autour de l'écriture romanesque de Ken Bugul*, thèse de doctorat, Université Paris XIII, Villetaneuse, 2006.

[863] Ce terme polysémique désigne à la fois un sage, un saint, un devin, un homme qui connaît le Coran. C'est une autorité religieuse rare au Sénégal – la polygamie étant, habituellement, limitée à quatre femmes –, capable de guérir et de valoriser les femmes marginalisées par la société.

[864] Renée Mendi-Ongoundou, « Entretien avec Fatou Diome », *Amina*, novembre 2001.

[865] En 2006, elle anime tous les mois « Nuits blanches », un magazine culturel sur France 3 Alsace, où elle commente l'actualité artistique en compagnie de trois invités.

[866] Elena Cuasante Fernández, « L'articulation des genres autobiographiques chez les écrivaines de l'Afrique noire », in Immaculada Diaz Narbona (dir.), *L'Autobiographie dans l'espace francophone. II. L'Afrique*, Cádiz, Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones, 2005, p. 113–136.

[867] Nicki Hitchcott, *Women Writers in Francophone Africa*, Oxford, Berg, 2000, p. 19-21.

[868] Rémy Ponton, « Naissance du roman psychologique », art. cité ; Christophe Charle, *La Crise littéraire à l'époque du naturalisme*, op. cit.

[869] Jean-Pierre Guingané, « De Ponty à Sony. Représentations théâtrales en Afrique », *Notre Librairie*, Théâtre. Théâtres, n° 102, 1990, p. 6-11.

[870] Christine Planté, *La Petite sœur de Balzac*, op. cit., p. 197.

[871] La romancière Khady Hane, dont le nom est également souligné dans le cadran gauche du graphique 8, n'a fait paraître, tardivement, qu'une seule pièce de théâtre.

[872] Elena Cuasante Fernández, « L'articulation des genres autobiographiques chez les écrivaines de l'Afrique noire », art. cité.

[873] Gayatri Chakravorty Spivak, « Les subalternes peuvent-ils s'exprimer ? », in *L'Historiographie indienne en débat. Colonialisme, nationalisme et sociétés postcoloniales*, Paris, Karthala, 1999, p. 165-229.

[874] Franco Moretti, « More Conjectures », *New Left Review*, n° 20, 2003, p. 77-78 ; Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, op. cit., p. 129.

[875] « L'engagement de l'écrivain africain réellement, c'est d'écrire l'esthétique, c'est d'écrire la beauté, c'est d'entretenir l'imaginaire. Mais en même temps, comme le disait Albert Camus, nous sommes embarqués. Plus qu'engagés, nous sommes embarqués. La vie est une barque dans laquelle nous nous trouvons tous. Nous sommes partie prenante de cette barque. » Interview de Tierno Monénembo réalisée par Gorel Harouna, « Le vrai problème de l'Afrique, c'est l'intellectuel africain... », *Le Républicain*, Niger, 17-23 janvier 2007.

[876] IMEC, Dossier SEL 4194-7, « Thierno Saïdou Diallo » (Correspondance 1977-1984). Lettre du 5 décembre 1978.

[877] *Ibid.*, Lettres du 7 décembre et du 9 décembre 1978.

[878] Après une « très sérieuse discussion » *Ibid.* Lettre du 13 décembre 1978 de François-Régis Bastide, précisant que la suggestion venait de « l'un de vos plus fervents admirateurs ».

[879] *Ibid.* lettre du 10 janvier 1978.

[880] *Ibid.*, Lettre du 7 décembre 1978.

[881] Équipe IFA, *Inventaire des particularités lexicales du français en Afrique noire*, Vanves, EDICEF/AUF, 1983, 2004, p. 362. Je remercie Cécile Van Den Avenne pour son éclairage à ce sujet.

[882] Ruth Bush, *Publishing Africa in French*, op. cit., p. 190-196.

[883] Sur les difficultés conceptuelles et méthodologiques d'application rigoureuse du concept de violence symbolique, où le rôle du dominé oscille entre l'action et la soumission (ce qui en fait aussi la fécondité), Nicolas Jounin, *Voyage de classes*, La Découverte, Paris, 2014, p. 31-32, 100 ; sur l'histoire du concept et de son emploi par Bourdieu, Laurent Jeanpierre, « Bourdieu ou Gramsci ? Une fausse alternative pour les études culturelles », in Pascale Casanova (dir.), *Des littératures combatives. L'internationale des nationalismes littéraires*,

Paris, Raisons d'agir, 2011, p. 73-95 ; pour un texte de transition entre deux types d'emploi, Pierre Bourdieu, « Sur le pouvoir symbolique », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, vol. 32, n° 3, 1977, p. 405-411.

{884} Tierno Monénembo, *Les Coqs cubains chantent à minuit*, Paris, Seuil, 2015, p. 126, 160.

{885} Aude Béliard et Jean-Sébastien Eideliman, « Au-delà de la déontologie. Anonymat et confidentialité dans le travail ethnographique », in Alban Bensa et Didier Fassin (dir.), *Les Politiques de l'enquête. Épreuves ethnographiques*, Paris, La Découverte, 2008, p. 123-141.

{886} Stéphane Beaud et Florence Weber, *Guide de l'enquête de terrain : produire et analyser des données ethnographiques*, Paris, La Découverte, 2003

{887} *Ibid.*, p. 15, p. 39.

{888} Nous ne mentionnons ici que les principales archives consultées. Pour une bibliographie thématique plus complète, reprenant les sources et les références citées dans les notes de bas de page, hormis celles parues depuis 2012 : Claire Ducournau, *Écrire, lire, élire l'Afrique, op. cit.*, p. 697-736.

{889} Ces listes ont été constituées à l'automne 2009 à partir du recensement en ligne de ces auteurs sur les sites respectifs de ces manifestations et d'une recherche sur google à partir du ou des noms de l'écrivain.

{890} Disponible en ligne à l'adresse <http://www.unesco.org/xtrans/>, et consulté le 9 août 2012. La base en ligne commence en 1979 et s'achève en 2008.

{891} <http://www.abes.fr/Theses/Les-applications/Consulter-une-these-a-partir-du-Sudoc>.

Nous avons utilisé l'interface de recherche avancée du catalogue, disponible en ligne, qui a été consultée entre le 9 et le 12 août 2011.

CNRS Éditions

Retrouvez tous les ouvrages de CNRS Éditions
sur notre site www.cnrseditions.fr